
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04168 1610



#1805

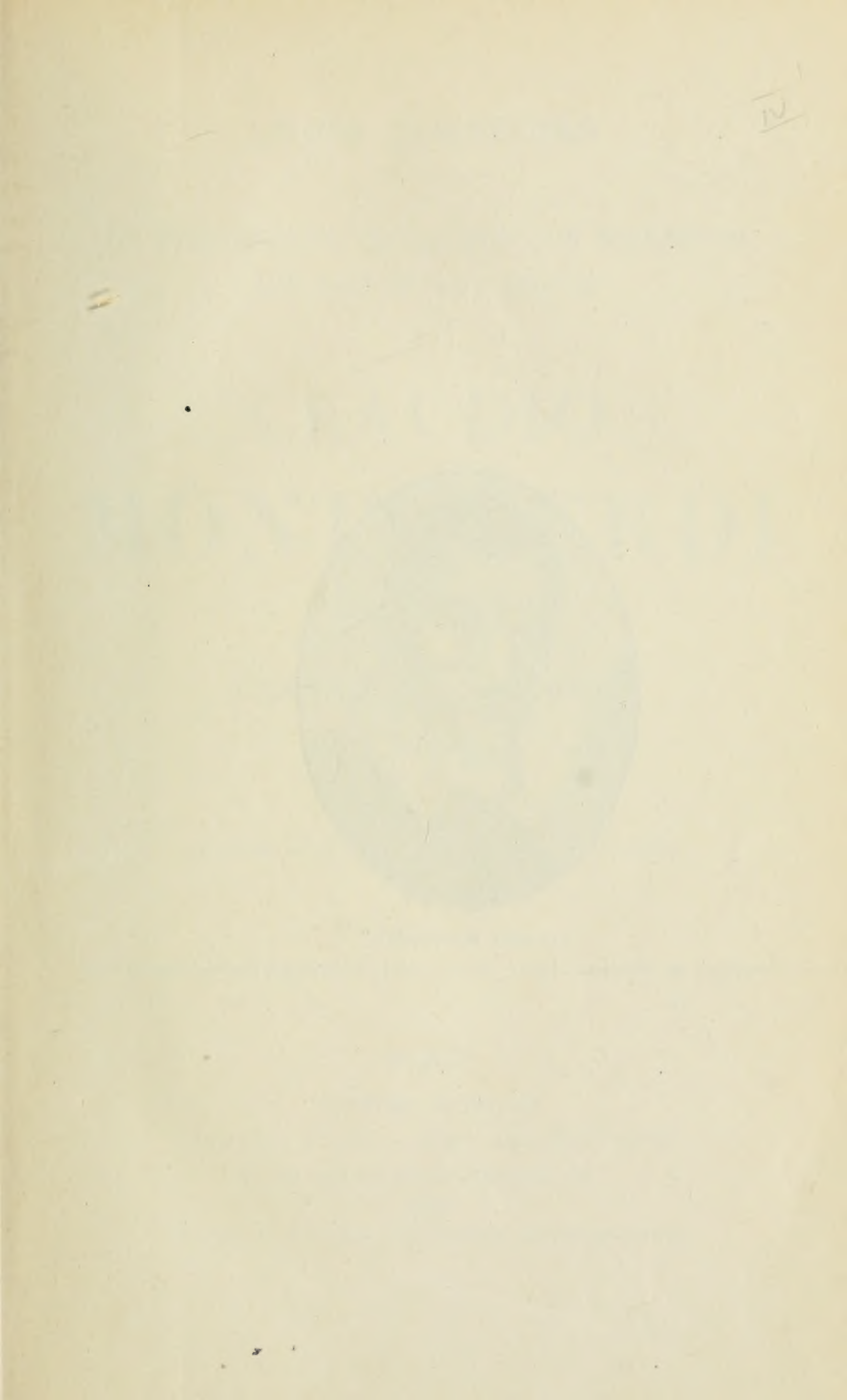
CLAUDIO MONTEVERDI

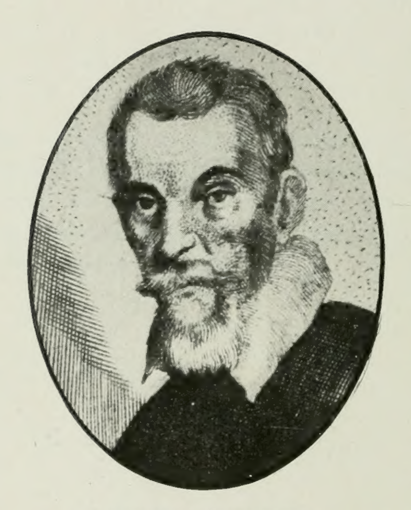
OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Schumann, sa Vie et ses Œuvres, d'après sa correspondance et les documents les plus récents. (En collaboration avec Marcel Mareschal.) — Fasquelle, éditeur, 1905.

Massenet, l'Homme, le Musicien. Illustrations et documents inédits. — L. Carteret, éditeur, 1908.

E. GREVIN — IMPRIMERIE DE LAGNY





CLAUDIO MONTEVERDI

D'après l'exemplaire des *Fiori Poetici* (1644), que possède la Bibliothèque Ambrosienne de Milan

LOUIS SCHNEIDER

UN PRÉCURSEUR DE LA MUSIQUE ITALIENNE

AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

L'HOMME ET SON TEMPS
LE MUSICIEN

OUVRAGE ORNÉ DE HUIT GRAVURES HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1921

INTRODUCTION

Un illustre musicien, Monteverdi, naît à la fin du xvie siècle sur le sol italien. Le premier il fit appel à l'étude du cœur humain et à la recherche de la vérité dans les sentiments.

On croit généralement que Monteverdi est une découverte des temps modernes; M. Vincent d'Indy en serait le Christophe Colomb. L'éminent et trop modeste directeur de la Schola Cantorum rirait de la naïveté de ceux qui lui attribueraient cette résurrection. Le mérite de M. Vincent d'Indy est autre : il a consisté à révéler au public l'importance du grand compositeur italien de la fin du xvie siècle et du commencement du xviie; il se montre aussi dans la piété musicale de l'auteur de *Fervaal* s'employant à faire revivre les œuvres de l'auteur de l'*Orfeo*. Et sans diminuer en rien le noble apostolat de M. Vincent d'Indy, on peut ajouter que le maître français fut aidé dans sa tâche par M. Romain Rolland, le premier musicographe qui, chez nous, ait écrit sur le maître crémonais quelques

chapitres où l'histoire de la musique ne fût pas faussée, où l'érudition marchât de pair avec le goût et le sens critique.

Tous les fervents de l'art des sons sauront gré à M. Vincent d'Indy comme à M. Romain Rolland d'avoir remis en lumière une des plus grandes figures de la musique, le prédécesseur de Gluck et de Wagner dans le drame lyrique.

Est-ce à dire que Monteverdi soit le père du drame lyrique? Non certes; mais il en est l'aurore matinale, il en est aussi le crépuscule. S'il en marque le splendide épanouissement, il en marque aussi la fin radieuse. Il est un phénomène unique dans l'histoire de l'art : après avoir cherché sa voie, après avoir été l'aboutissement et aussi l'âme de tout un renouveau musical, après avoir été la gloire de son pays et l'orgueil de ses contemporains, il a disparu de l'horizon comme un soleil de Venise qui se serait à tout jamais noyé dans l'Adriatique. Et puis, un beau jour, l'astre a reparu du fond de l'abîme; et il a projeté la lumière sur la musique de son temps, sur celle de tous les temps et de tous les pays.

Cette destinée, il faut en convenir, est vraiment extraordinaire. Il semble que, trop avancé pour le moment dans lequel il apparut, le génie de Monteverdi ait été laissé de côté pendant plus de deux siècles et demi pour reprendre son rang normal dans le développement de la musique d'aujourd'hui.

Monteverdi, en effet, a substitué le drame musical à l'opéra; il a fait place à l'humanité réelle, à la vérité de la vie, sans égarer le public par des habiletés de métier ou des formules de virtuosité; il a réagi contre des traditions; il a compris que, seules, les œuvres où la passion, les

caractères, l'expression de la douleur et de la joie étaient étudiés sincèrement, pouvaient, malgré le recul des âges, avoir chance de durée.

Je m'imagine — peut-être ai-je tort — que la carrière d'un Monteverdi n'intéresse pas seulement les spécialistes de la musique; quiconque s'occupe d'art en général sera surpris de connaître cette physionomie d'un maître qui allie l'émotion d'un classique grec au réalisme d'un Shakespeare. Du reste, la musique n'est-elle pas un immense domaine où le peintre, l'architecte, le sculpteur, le moraliste, le psychologue, et aussi le mystique peuvent se rencontrer et communier en contemplant chacun leur vision particulière ?

J'avoue que j'ai été non moins saisi d'admiration pour les œuvres que pour l'homme. J'ai mis à profit la correspondance de Monteverdi qui m'a fourni de précieux renseignements sur l'époque où vivait le musicien et sur le musicien lui-même. Le lecteur sera ainsi plus près de celui qu'il désire connaître puisqu'il l'écoutera parler et s'épancher avec toute la sincère ingénuité d'un artiste qui n'a pas écrit pour la galerie, mais qui s'est livré naturellement, montrant ses qualités et ses très légitimes désirs ambitieux.

On me reprochera de n'avoir par là même réalisé en ce livre qu'une façon de centon ; mais je m'abriterai derrière Montaigne qui craignait le même soupçon : « ...Comme quelqu'un pourrait dire de moi : j'ay seulement faict icy un amas de fleurs estrangères, n'y ayant fourni du mien que le filet à les lier[1]... » Et cependant peut-on arriver à

1. MONTAIGNE. — *Essais*, livre III, chap. XII, *De la physionomie*.

reconstituer autrement un personnage de jadis qu'avec des lambeaux de lui-même, surtout quand ces lambeaux sont vivants comme ces entretiens écrits dans lesquels il se montre tel qu'il était, sans masque et sans apprêt? Les lettres de Monteverdi sont assez nombreuses. On en connaît environ cent vingt. Elles se répartissent ainsi : il y en a cent onze conservées aux archives Gonzague à Mantoue ; il y en a une à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, une à Naples, deux ou trois à l'Institut musical de Florence, trois au Liceo musical de Parme ; il y en a aussi au Lycée Philharmonique de Bologne ; enfin, deux se trouveraient entre les mains d'un collectionneur à Rome.

Je dois à l'exquise obligeance du professeur A. Luzio, directeur des archives Gonzague, à Mantoue, d'avoir pu manipuler, feuilleter, copier cette correspondance qui se répartit ainsi de 1601 à 1628 : une lettre écrite en 1601, deux en 1604, une en 1607, deux en 1608, deux en 1609, deux en 1610, trois en 1611, une en 1613, six en 1615, quatre en 1616, quatre en 1617, deux en 1618, cinq en 1619, vingt-trois en 1620, sept en 1621, sept en 1622, quatre en 1623, une en 1624, quatre en 1625, quatre en 1626, vingt et une en 1627 et cinq en 1628.

Les directeurs de musées ou de bibliothèques auxquels je me suis adressé en Italie m'ont ouvert toutes grandes les richesses artistiques qui leur étaient confiées et m'ont livré l'érudition dont ils avaient le secret. Ils m'ont été d'un inestimable secours, et je remercierai particulièrement le professeur Gaetano Cesari, de Milan, pour ses précieux renseignements, le docteur A. Ratti, préfet de la bibliothèque Ambrosiana à Milan, le docteur Morpurgo,

bibliothécaire en chef des Offices à Florence, les bibliothécaires de Venise, de Parme, de Bologne pour les pièces rares qu'ils ont bien voulu mettre à ma disposition. A Paris, mon très regretté confrère Jules Écorcheville, le savant musicographe, qui m'avait permis de consulter sa riche collection de documents, M. Gabriel Fauré, ex-directeur, et M. Fernand Bourgeat, secrétaire général du Conservatoire, de qui dépend la bibliothèque de cet établissement, et M. Antoine Banès, administrateur de la bibliothèque de l'Opéra, n'ont pas mis moins d'empressement à me faciliter ma tâche.

Mon rôle de biographe ne s'est pas borné à raconter la vie du seul Monteverdi. Il était impossible de détacher le musicien de l'époque où il a vécu, des collègues et des concurrents qui lui firent cortège. Il était difficile de présenter le portrait sans le cadre qui l'entourait. Si ce cadre est traité de façon un peu sommaire, il ne faut s'en prendre qu'à l'auteur qui n'a pas eu le loisir de compulser tous les documents d'archives existant sur les contemporains de Monteverdi ; la vie patiente d'un bénédictin n'y eût même peut-être pas suffi.

La partie critique du volume peut paraître, elle, audacieuse ; car il y a une certaine dose de prétention à vouloir résumer l'œuvre nombreuse, infiniment variée et infiniment éparse, d'un compositeur qui s'est prodigué pendant toute sa carrière et dont le travail fécond pourrait occuper sérieusement la sagacité d'une vingtaine d'exégètes collaborant à un seul ouvrage. Un autre écueil m'est apparu, auquel j'ai essayé d'échapper : la fréquentation d'un musicien, d'un artiste, tendent à transformer le biographe, le

critique en un panégyriste. Nouveau Pygmalion, il s'éprend de la statue qu'il modèle. Villemain lui-même, qui a formulé cet aphorisme que « l'admiration est l'âme de la critique », a su se dédoubler ; il a prouvé maintes fois que l'éloge ne prenait sa véritable valeur que par un jeu de contrastes avec des éléments moins proches du beau ou jugés tels.

Hélas! pour être définitif, un volume sur Monteverdi exigerait des recherches plus étendues que celles que le lecteur trouvera ici. Puissé-je avoir donné l'idée de ce travail plus complet et plus érudit! Je n'ai voulu que montrer le grand Crémonais peint par lui-même et dégager son esthétique. D'autres après moi arriveront à faire sortir plus aisément Monteverdi et son œuvre du mystère qui les enveloppe encore.

CLAUDIO MONTEVERDI

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIÈRES ANNÉES DE MONTEVERDI
(1567-1590)

La ville de Crémone. — Comment écrire le nom du compositeur. — La naissance de Monteverdi (1567). — Les parents de Claudio. — Sa famille. — Le début du jeune musicien dans la carrière. — Son professeur : Ingegneri. — Les vrais maîtres de Monteverdi : Cipriano de Rore et Striggio. — Ses premières compositions. — Comment s'établissait au XVI[e] siècle la renommée d'un artiste. — Les *Madrigali spirituali*. — Les deux premiers livres de Madrigaux. — Monteverdi est nommé joueur de viole à la Cour de Mantoue (1589 ou 1590).

Le nom de Crémone chante à nos oreilles en nous faisant songer aux luthiers qui l'ont immortalisé. On pense aux Nicolo Amati, aux Antonio Stradivari, aux Giuseppe Guarneri, à tous leurs ascendants et descendants, qui pendant deux siècles élevèrent jusqu'à la hauteur d'un art leur métier de constructeurs de violons.

Crémone pleura avant de chanter; elle fut sous les Romains la plus belliqueuse des cités; le doux Virgile plaignit le sort dont elle fut victime à la suite d'une guerre[1] :

Mantua væ miseræ nimium vicina Cremonæ...

1. *Bucoliques*, IX, vers 28 : « Mantoue trop voisine, hélas! de l'infortunée Crémone. »

Tacite, en ses *Annales* et ses *Histoires*, parle souvent d'elle comme d'un point d'appui dans les opérations militaires. Les luttes intestines, les plans stratégiques des Césars, les invasions des empereurs d'Occident semblent s'être succédé pour troubler la cité que sa situation au centre d'une contrée baignée par quatre fleuves ou rivières, le Pô, l'Oglio, l'Adda et le Scrio, destinait bien plus à servir de grenier que d'arsenal à la plaine lombarde. *Urbs frequentissima*, ou bien *urbs frumentaria*, ou encore *dives*, ou *ampla*, ou enfin *uberrima*, telles sont les épithètes par lesquelles Tacite et Suétone désignent Crémone, épithètes qui, synonymes ou presque, impliquent la fécondité, la richesse, la fertilité du pays et de ses environs.

La ville ne connut la prospérité que le jour où ses remparts devenus inutiles permirent aux clochers des églises de les dépasser. Ce jour-là, les évêques conférèrent à Crémone la constitution en commune; puis les Visconti et les Sforza s'en éprirent, lui firent quitter les vêtements du passé pour l'habiller en style roman, tout de rouge brique, et lui donnèrent cet aspect de citadin hâlé du soleil qu'elle a encore aujourd'hui.

Car c'est une ville très composite : les corporations commerciales y ont fait et continuent à faire bon ménage à côté des associations artistiques ; les bâtiments destinés aux débats du négoce ont une architecture qui sert de fond, comme dans un tableau, à l'une des plus somptueuses cathédrales de l'Italie. Le Municipe crénelé, avec la sobriété de son ornementation, fait ressortir la splendeur fougueuse du Dôme; les clochetons émergent en une irrégularité charmante, d'où le Torrazo[1] s'élance élégant et svelte vers le ciel éperdûment bleu. Et le Torrazo semble avoir pris sous sa protection le Baptistère, ce chef-d'œuvre de noblesse massive. Dans tout cela aucune disparate. Au con-

1. La tour ou le campanile.

traire, rien n'est plus harmonieux; un choix soutenu a l'air d'avoir présidé à ce désordre. Le marbre, la pierre, la brique rouge, la terre cuite se sont fondus et se donnent la réplique comme des instruments dans une symphonie.

C'est dans cette cité diverse, bariolée, qu'est apparue dans la seconde moitié du XVIe siècle une des plus grandes et des plus nobles figures de la musique, un génie supérieur à son temps, Claudio Monteverdi. Nous verrons au cours de cet ouvrage comment un pareil compositeur s'est affranchi des règles étroites où son art était enserré, comment il a pu trôner, majestueusement humain, entre tous ses prédécesseurs et tous ses successeurs, semblable à ce Torrazo de la cathédrale qui, par sa pureté si discrète, par sa perfection ajourée, domine tous les monuments de la ville et, de loin comme de près, fait admirer la joyeuse souplesse de ses proportions titanesques.

*
* *

Tracer une silhouette de Monteverdi n'est pas facile. Les documents sur le grand musicien sont rares. Crémone ne possède, si étrange que cela puisse paraître, ni un portrait, ni un buste authentiques reproduisant les traits du compositeur. Vous pourriez bien trouver dans une des salles du Municipe un portrait à l'huile dû en 1902 au pinceau de M. Ricardo Sambusseti, un artiste local. Mais M. Sambusseti n'a pu que s'inspirer d'une fort belle gravure sur cuivre placée en tête des *Fiori Poetici*, anthologie consacrée à la mémoire de Monteverdi sous ce titre [1] :

Fiori poetici raccolti nel Funerale del molto illustre e molto reverendo signor Claudio Monteverdi, maestro di capella della Ducale di S. Marco, consecrati da D. Gio Battista Marinoni detto Giove, maestro di capella del

1. Exemplaire de la Bibliothèque Ambrosienne à Milan.

Domo di Padoa, all'illustrissimi e essellentissimi Sig. Procuratori di Chiesa di S. Marco. — In Venetia, presso Francesco Miloco. Con Lic. de Sup. MDCXLIV [1].

La portrait de Monteverdi figure en tête de cette anthologie. La publication dans mon volume en est due à l'obligeance du professeur A. Ratti, préfet de la Bibliothèque Ambrosienne à Milan, qui a bien voulu en laisser prendre une photographie.

Cette gravure reproduit-elle fidèlement les traits du musicien? Nous manquons d'éléments de comparaison.

La même obscurité règne au sujet de l'orthographe du nom du compositeur. Doit-on écrire *Monteverde* ou *Monteverdi?* Giulio Cesare, le frère du musicien, signait *Monteverde*. De plus, les partitions de toutes les œuvres qui ont été éditées successivement depuis 1583 jusqu'en 1651, après la mort du maître, portent indistinctement comme nom d'auteur Claudio Montever*de*. Il y en a même qui divisent le nom en deux, de la façon suivante : *Monte Verde.* Mais il ne faut pas s'arrêter à ces orthographes fantaisistes; ce sont des fautes fort excusables en un temps où la précision n'était pas de mise, où l'état-civil n'avait aucune importance parce qu'il n'était pas un acte officiel, où enfin les imprimeurs n'avaient aucune raison d'être plus rigoristes que l'état-civil.

Il y a pourtant quelqu'un qui a le droit de compter dans la question : c'est le musicien lui-même, et personne ne nous en voudra de nous en rapporter à lui et à lui seul. Il existe cent onze lettres que j'ai consultées aux archives Gonzague à Mantoue; elles sont, sans aucune exception, signées *Monteverdi.* Il en est de même des quelques missives conservées à l'Institut Musical de Florence,

1. « Fleurs poétiques, recueillies aux funérailles du très illustre et très respecté sieur Claudio Monteverdi, maître de chapelle de la Ducale de Saint-Marc, dédiées par D. Gio Battista Marinoni dit Giove, maître de chapelle de la cathédrale de Padoue, aux illustrissimes et excellentissimes Seigneurs Procurateurs de l'Eglise Saint-Marc. — A Venise, chez Francesco Miloco. Par permission de l'autorité, 1644. »

LETTRE DE MONTEVERDI

(Bibliothèque et Musée du Conservatoire à Paris)

au Lycée Philharmonique de Bologne, au Lycée musical de Parme. Enfin l'unique lettre du compositeur que possède notre bibliothèque du Conservatoire de Paris, lettre qu'a traduite M. J.-G. Prodhomme[1], porte la signature *Monteverdi*. Voilà un point sur lequel la controverse ne semble pas possible.

La lumière commence du reste à se faire peu à peu sur de nombreux faits concernant Monteverdi et ses origines. Le musicographe italien Caffi[2] n'avait-il pas fait naître le compositeur à Venise? D'autres critiques plaçaient la naissance de Monteverdi à Mantoue. Il est juste de dire, pour l'excuse des uns et des autres, que les archives italiennes étaient restées jadis obstinément fermées aux curieux.

Il y a mieux encore : un de ces critiques allemands, dont l'érudition s'étage sur une audacieuse et savante naïveté, n'avait-il pas avancé dans un article de revue que Monteverdi n'était point Italien et que l'Allemagne le pouvait revendiquer comme un des siens? Ce soi-disant docteur, dont le nom m'échappe, prétendait que Monteverdi s'appelait en réalité *Grünberg*, ce qui est en allemand la traduction de *Monte Verdi*, « la montagne verte ». Est-il croyable que la soif de l'annexion puisse se montrer si absorbante, même dans le domaine de la musique!

Faisons bon marché de toutes ces assertions, dont certaines relèvent de la haute fantaisie; et plus sûrement allons consulter les registres paroissiaux de l'église des SS. Nazaire et Celse[3] à Crémone. Le registre A des baptêmes, page 16, nous donne le seul document exact concer-

1. J.-G. PRODHOMME. — *Ecrits de musiciens* (XV-XVIII[e] siècles), pp. 119 et 120.

2. CAFFI. — *Storia della Musica sacra nella gia Capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797* (Publié à Venise en 1858, p. 8).

3. L'Eglise des SS. Nazaire et Celse a été désaffectée en 1804; le couvent a été détruit en partie et converti en un immense jardin potager. La partie restée debout sert de cure au clergé de l'église voisine Saint-Abbondio ; et c'est aux archives de cette dernière paroisse qu'ont été réunies les archives de SS. Nazaire et Celse.

nant la naissance de Monteverdi. Voici en effet sa teneur :

« *Die 15 magio 1567 Claudio et Zuan Antoni filiolo d Mr Baldasar Môdverdo Côpar il s. Zuan Battista Zacaria Comar Madona loura d la Fina.* »

Ce langage d'allure italienne peut paraître bizarre : il cumule l'idiome crémonais avec le mépris complet de l'orthographe des noms propres. La signification de cet acte est la suivante : « Monteverdi, fils de Balthazar Monteverdi, a reçu les prénoms de Claude et de Jean-Antoine ; il a eu pour parrain Jean-Baptiste Zaccaria et pour marraine Laura della Fina. »

D'où venaient les parents de Monteverdi ? Il semble que la famille était établie à Crémone dès le XVe siècle. L'abbé Pietro Canal[1] cite qu'en juin 1637, Monteverdi, à propos d'une insulte venue d'un subalterne, s'adressa aux Procurateurs de l'église Saint-Marc de Venise, et menaça « de se retirer dans les biens que ses ancêtres lui avaient laissés, biens certes peu importants mais très suffisants. »

Faut-il compter parmi ces ancêtres le Balthazar « Monteviridi », médecin, qui fut enterré en 1512 dans la même église où fut baptisé Claudio Monteverdi en 1567 ? Aucun document ne le prouve de façon certaine ; mais il est vraisemblable que ce Balthazar a été l'oncle ou le grand-père de notre musicien, d'autant plus qu'il habitait la même paroisse et portait le même prénom que le père de Monteverdi, prénom qui semble être une tradition dans la famille. Comme homonyme de Monteverdi on peut encore citer Domenico Monteverdi qui fut fabricant d'instruments de musique à Crémone ; il devint fournisseur de la Cour de Mantoue qui lui commanda des trompettes de bois dont le paiement fut ordonnancé le 5 juillet 1585 pour la somme de 150 lire[2]. Fut-il parent de celui qui nous occupe ? C'est probable, mais rien ne le confirme.

1. Pietro Canal. — *Della Musica in Mantova* (*Memorie del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti*). — *1882*.

2. Le document figure aux archives Gonzague à Mantoue.

Il y a encore aujourd'hui autant de Monteverdi à Crémone qu'à l'époque du nôtre. Mais aucun des Monteverdi contemporains ne peut, par des documents probants, par des archives familiales, se rattacher à la descendance du grand Claudio. Tout lien entre les porteurs passés et présents de ce nom semble brisé. Le maire de Crémone, que j'ai consulté, m'a dit qu'aucune des familles Monteverdi actuelles ne peut se recommander d'une parenté avec le célèbre compositeur. J'ai été moi-même en relations avec le docteur Angelo Monteverdi ; ce très aimable médecin, qui exerce à Crémone, s'occupe activement de rechercher les rapports qu'ont pu avoir ses ancètres avec l'auteur de l'*Orfeo*. Rien jusqu'ici n'a déterminé officiellement ou même servi à esquisser une descendance. Le savant professeur A. Luzio, qui est le directeur des Archives Gonzague à Mantoue et qui m'en a fort obligeamment communiqué les richesses, m'a exprimé tous ses doutes sur le moyen d'établir un arbre généalogique dont les branches donneraient la preuve d'une filiation des Monteverdi de jadis avec ceux de notre époque : « Les archives ont livré presque tous leurs mystères, m'a-t-il dit spirituellement. Il n'est pas défendu maintenant d'espérer un miracle ». Ce miracle pourrait provenir de la bibliothèque d'un couvent, en Italie ou ailleurs, qui recèlerait peut-être des secrets par quoi se résoudra le problème de l'histoire des Monteverdi... Pure hypothèse d'ailleurs.



Le père de Claudio s'appelait Balthazar, tout comme le médecin décédé en 1512. Or, de ce père de Monteverdi les archives Gonzague possèdent deux lettres, l'une écrite de Crémone au duc de Mantoue, et l'autre à la duchesse « Heléonora » (*sic*), épouse du prince en question. Le brave Balthazar (qui signait son nom *Baldesar*) implorait dans ces deux missives la bonté des patrons de son fils, sur-

mené de travail, accablé de chagrin et désireux d'un repos urgent et indispensable.

Voici comment la lettre au duc décrit de façon très apitoyante l'état de Claudio[1] :

« Claudio Monteverdi, le dévoué serviteur de V. A. S. et mon fils très cher, lequel m'a toujours témoigné sa grande obéissance ainsi que le désir de toujours marcher dans le chemin de la vertu, est arrivé à Crémone, il y a quatre mois, dans un très mauvais état de santé. Les causes de sa maladie furent le climat de Mantoue qu'il n'a jamais pu bien supporter et la grande somme de travail qu'il dut accomplir. La cause la plus sérieuse fut cependant son dénuement ; car après la mort de la pauvre Claudia[2], il ne dispose plus que de ses propres revenus, lesquels étaient insuffisants pour procurer le strict nécessaire à lui et à ses fils... »

Balthazar continue en énumérant les sacrifices importants qu'il s'est imposés pour venir en aide à son fils et à la famille de ce dernier. « De nouveaux efforts me ruineront », dit-il. Et il demande au duc de vouloir bien accorder à Claudio la direction de la maîtrise (il s'agit du poste de maître de chapelle de la basilique ducale Sainte-Barbe, poste alors confié à Giacomo Gastoldi). Cette direction de la maîtrise aurait, continue l'excellent père de Monteverdi, « permis à Claudio de sortir de la gêne dans laquelle il se trouve. Mais revenir à Mantoue pour se surmener à nouveau, ce serait vouloir bientôt renoncer à la vie... »

Cette lettre au duc resta sans réponse. Balthazar se décida dès lors à en faire une seconde, mais cette fois pour la duchesse ; la voici en son intégralité[3] :

1. Lettre datée de Crémone, 8 novembre 1608.
2. Claudia, la femme de Monteverdi, était une cantatrice. Voir plus loin, p. 41.
3. Lettre du 27 novembre 1608.

« Sérénissime dame,

« Claudio Monteverdi, mon fils, aussitôt les très solennelles fètes de Mantoue terminées, vint à Crémone gravement malade, ayant des dettes, fort mal vêtu, privé du traitement de la Sgra Claudia, avec deux pauvres petits enfants qu'en mourant elle avait laissés à sa charge, et n'ayant en tout que ses vingt écus habituels par mois. Je considère que tout cela vient de l'air de Mantoue qui est contraire à son tempérament et de la grande fatigue qu'il a dû et qu'il devra supporter s'il continue son service, et aussi de la malechance qui, depuis dix-neuf ans qu'il se trouve au service de S. A. S. le duc de Mantoue, l'a persécuté. Ces jours derniers, j'ai donc pris la résolution d'écrire à S. A. S. pour lui demander à genoux que, pour l'amour de Dieu, Elle veuille en sa bonne grâce lui accorder congé. Car il est sûr, Sérénissime Dame, que s'il retourne à Mantoue se soumettre à ces fatigues et à cet air, en peu de temps il y perdra la vie ; et ses pauvres enfants resteront à ma charge, à moi qui suis déjà bien faible par suite de ma vieillesse et de mes charges, ayant femme, enfants, servantes et serviteurs, et ayant dépensé pour ledit Claudio plus de cinq cents ducatini en plusieurs fois, pendant qu'il servait S. A. S. en Hongrie, dans les Flandres, et quand il vint à Crémone avec femme, servante, serviteurs, carrosse et enfants, et dans d'autres occasions que je n'énumérerai pas. Mais, Sérénissime Dame, n'ayant pas reçu de réponse de S. A. S., j'ai pris le parti de venir supplier V. A. S. qu'Elle veuille, pour l'amour de Dieu, prier le S. Sgr son époux de me faire la grâce d'accorder cette si juste demande ; car tout ce qui résultera de bon de cette grâce pour ledit Claudio, il le recevra de votre générosité...

« Baldesar MONTEVERDI. »

De ces deux lettres, de la seconde surtout, des détails précis avec lesquels est décrit le mal dont souffre Claudio,

on a déduit que Balthazar était médecin. Cette même précision on la retrouve dans une lettre du fils quelques jours plus tard[1]; elle pourrait émaner d'un homme de l'art, tant elle insiste non seulement sur le mal, mais sur le remède.

Or, les biographes du musicien avaient ignoré que le père de Monteverdi eût exercé la profession de médecin. Cette obscurité ne subsiste plus depuis qu'en 1895, un habitant de Crémone, le docteur Gorgio Sommi Picenardi a découvert[2], dans les statuts d'un collège de chirurgiens Crémonais de 1586, le nom de Balthazar. La question semble donc tranchée. Nous verrons plus tard qu'un des fils de Monteverdi embrassa la carrière médicale; sans doute ce fut autant par goût atavique que pour conserver la clientèle et le nom de son grand-père.

De la femme de Balthazar Monteverdi, la mère de Claudio, il n'est question ni dans les documents de Crémone ni dans ceux de Mantoue, pas plus que dans la correspondance de son fils. Aucun des actes de naissance des enfants (ils furent au nombre de cinq) ne mentionne le nom de cette femme. Les livres paroissiaux de SS. Nazaire et Celse ont enregistré une Maddalena Monteverdi (plus textuellement *Madalena de Mode Verdo*) née en 1569, fille d'un nommé Joseph Foresti; mais rien ne prouve qu'elle fut la femme de Balthazar Monteverdi. Du moins peut-on affirmer que la mère de Claudio vivait en 1608 puisque Balthazar dit de lui-même dans la lettre que je viens de citer : « ayant femme et enfants... »

Ces enfants étaient au nombre de cinq; trois fils et deux filles. Claudio était l'aîné; il naquit, ainsi que nous l'avons vu, en 1567; puis vinrent une fille, Maria Domitilla, le 16 mai 1571, un fils, Giulio Cesare, né le 31 janvier 1573, une autre fille, Clara Massimilia, le 8 janvier 1579, et enfin

1. Lettre du 2 décembre 1608. Voir plus loin, p. 82.

2. *Claudio Monteverdi a Cremona*, par le Dr Giorgio Sommi Picenardi. — Brochure de 36 pages (Ricordi, éditeur à Milan, 1895).

un fils, Lucas, le 7 février 1581[1]. De ces cinq enfants le seul qui nous soit connu après Claudio, est Giulio Cesare ; nous le retrouverons en qualité de musicien à la Cour de Mantoue ; il est à supposer que par l'entremise de son frère il put s'y employer à titre de répétiteur ou chef d'orchestre en second ; c'est à propos de cet emploi que Claudio parle de lui[2]. Giulio avait voué un véritable culte à son grand aîné ; il écrivit en 1607 la *Dichiaratione* sensationnelle des *Scherzi musicali*[3] publiés cette même année, vrai plaidoyer pour Claudio Monteverdi ; c'est lui aussi qui surveilla l'édition de ces *Scherzi* à Venise (l'ouvrage avait été composé par Claudio en 1599). Pour bien marquer cette collaboration, il avait ajouté aux *Scherzi* trois pages de sa composition qui n'ont de commun que le nom avec celles du vrai Monteverdi ; ces pièces sont les *Scherzi* intitulés : *Deh chi tace il bel pensiero*, *Dispiegate guance amate* et le ballet de *la Bellezza le daonte lodi*[4]; on lui doit encore une composition à trois voix avec basse continue, *Ochi nidi d'amore*, parue en 1607 dans un recueil, les *Nuovi Fioretti di Am. Franconi*, puis la musique du quatrième intermède pour l'*Idropica* (1608). Enfin il publia plus tard en 1620, à Venise, un recueil de motets, les

1. M. Giorgio Sommi Picenardi, dans la brochure que j'ai citée plus haut (p. 10), reproduit pages 12 et 13 les actes de naissance de ces cinq enfants. Tous ces actes mentionnent les parrain et marraine, tous restent muets sur le nom de la mère.

2. « Après la semaine sainte j'enverrai deux madrigaux et autre chose encore que je crois pouvoir plaire à Votre Altesse Sérénissime qui me fera une grâce particulière en laissant voir les présentes compositions à mon frère un peu avant que V. A. S. ne daigne les entendre, afin que mon frère et les chanteurs et joueurs puissent déchiffrer entre eux l'air de ces chants, de telle sorte qu'ensuite V. A. S. se trouvera moins offensée par mes faibles compositions. » Lettre de Monteverdi au duc de Mantoue. — Mantoue, 26 mars 1611.

3. Il ne faut pas confondre ces *Scherzi musicali a tre voci* avec les *Scherzi musicali, cioe Arie et Madrigali in stilo recitativo* qui ne furent édités qu'en 1632.

4. Ce ballet de *la Bellezza* a été attribué à tort à Claudio Monteverdi dont il n'a ni la « manière » ni les harmonies. C'est une erreur de Eitner et de Riemann qui ne repose sur aucune base probante.

Affetti musici lib. I, ne quali si contengono Motetti à 1, 2, 3, 4 et 6 voci, col modo per concertati nell basso per l'organo. Ce fut un excellent frère plutôt qu'un bon compositeur.

Voilà à peu près tout ce que j'ai pu recueillir sur la famille de Monteverdi. La situation des parents du musicien à Crémone était-elle aisée? De nombreux écrivains, tels que Fétis et ses collaborateurs de la *Biographie des Musiciens*, dont il faut toujours admettre les opinions avec la plus extrême réserve, puis l'abbé Canal dans l'ouvrage que j'ai cité, Caffi, d'autres encore, ont prétendu que les Monteverdi étaient pauvres. Il nous suffira de relire les deux lettres de Balthazar pour être d'un avis opposé. Le père de Claudio parle en effet de serviteurs et de servantes, ce qui suppose certains moyens. Et même le ton de ces deux lettres n'est pas celui d'un solliciteur, mais d'un bourgeois qui a conscience de son rang et qui fait valoir ses droits. Claudio, ainsi que ses frères et ses sœurs, reçurent une excellente instruction; cela ressort de toute la correspondance de Claudio, des quelques écrits de son frère, de la culture intellectuelle qui se révèle à toutes les phases de l'existence du musicien, nourri du bon suc classique; nous aurons du reste l'occasion de nous en apercevoir maintes fois au cours de cet ouvrage.



Le début de la vie musicale de Claudio Monteverdi ne fut pas celui d'un Mozart, d'un enfant prodige. Si jamais la définition du génie, « une longue patience », fut exacte, on le constate en examinant l'opiniâtre, le progressif développement du compositeur qui est un des sommets de la musique universelle.

Rien n'autorise à dire qu'il puisa le goût de l'art des sons dans sa famille. Mais il convient d'établir que ses parents — et ceci montrerait qu'ils n'étaient pas dans une

situation trop précaire et qu'ils avaient l'esprit cultivé — lui donnèrent pour professeur de musique le célèbre Marc-Antonio Ingegneri, maître de chapelle de la cathédrale de Crémone et fort réputé dans la ville.

Marc-Antonio Ingegneri, que certains font naître à Venise, d'autres à Pordenone, d'autres encore à Vérone, descendait d'une famille assez connue dans le monde artistique, car les Ingegneri étaient des fabricants d'orgues. Comment Marc-Antonio vint-il à Crémone? Ce qui est certain c'est que son nom figure avec honneur dans les annales de la ville et dans l'histoire de sa cathédrale. Les chroniqueurs vantent tous à l'envi la science musicale de l'organiste ; et notamment, Francesco Ariji, dans un livre consacré en 1576 aux Crémonais célèbres, dit : « Marc-Antonio Ingegneri, maître de chapelle du Dôme, était réputé parmi les premiers dans son art. »

Ingegneri était en même temps compositeur ; il écrivit des madrigaux, des messes, des cantiques sacrés. Il mourut le 1er juillet 1592 et fut enterré dans la paroisse de San Bartolomeo. Sa perte fut vivement ressentie, car les archives de l'évèché de Crémone firent en ces termes son oraison funèbre : « Excellent musicien — homme de grande valeur — et, de plus, homme de bonne et catholique vie chrétienne. »

Nous ignorons tout des premières années de Claudio Monteverdi. Montra-t-il des aptitudes spéciales pour la musique? Aucun de ses historiens ne nous le dit, aucun document ne nous le prouve. Mais pour que ses parents aient confié à un maître de la valeur d'Ingegneri le soin de former leur enfant, encore fallait-il (on le peut affirmer avec une certaine vraisemblance) que le goût de Claudio se fût porté assez manifestement du côté de l'art des sons. D'autre part, ce souci d'exactitude, de précision et de sens pratique qui se manifestera dans chacune des étapes de la belle existence du compositeur, dans toute sa correspondance que nous allons

feuilleter pour retrouver l'homme et son caractère ; tout cela nous porte à croire que le jeune élève d'Ingegneri fut studieux, appliqué. On se rend très bien compte des progrès qu'il a accomplis, de l'universalité des connaissances musicales qu'il a pu tenir du fameux organiste et maître de chapelle. C'est ainsi qu'il apprit l'art du violon, de façon à devenir l'un des meilleurs violonistes de son temps, puis la science du contrepoint, dans laquelle excellait son maître Ingegneri. Claudio se fortifia aussi dans la technique du chant ; et nous verrons à maintes reprises, par sa correspondance, avec quelle compétence il savait apprécier un chanteur, comment il excellait à faire ressortir les mérites ou les défauts d'une voix[1].

Mais il vient un moment où le meilleur maître n'a plus rien à apprendre à son disciple, quand ce disciple s'appelle Claudio Monteverdi. L'étude, la réflexion, le travail personnel agissent souvent plus sur un cerveau doué par la nature que ne peut faire le professeur le plus dévoué, le plus savant. Stefano Davari, dans la substantielle monographie qu'il a consacrée au grand musicien[2] et à laquelle il faudra souvent nous reporter, dit que si Monteverdi reçut des conseils, ce furent ceux du flamand Giacomo Wert ou du mantouan Alessandro Striggio, tous deux musiciens célèbres de la Cour de Mantoue.

Giacomo ou Giachio Wert, que nous appelons Giacche de Wert, était un maître belge à qui le duc de Ferrare avait offert une situation importante en 1580 et qui émigra à Mantoue où la duchesse Eléonore l'avait rappelé vers 1581. Giacche de Wert n'était pas un inconnu dans la ville ducale puisqu'en 1565 il avait dirigé la chapelle princière. Il appartenait à cette école musicale dont Cipriano de Rore était le chef et dont les disciples se nommaient

1. Voir notamment les lettres : du 9 juin 1610, où il juge un contralto ; du 24 juillet 1627 où il formule ses appréciations sur une basse ; et *passim*.

2. STEFANO DAVARI. — *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi*. — Mantoue, 1885, p. 81.

Ingegneri, Jacopo Peri, Giulio Caccini. Le programme de ces musiciens, dont il sera souvent question au cours de ce livre, consistait dans la prédominance de la belle mélodie sur l'harmonie, par opposition à l'école des Jean de Ockeghem[1], des Josquin de Près[2], ces deux maîtres du contrepoint au XVe siècle, et des Zarlino[3], qui en tenaient pour la soumission de la musique à l'harmonie.

Quant à Alessandro Striggio, après avoir vécu longtemps à la Cour de Cosme de Médicis à Florence, il était revenu dans sa ville natale, à Mantoue, vers 1586. Il écrivit une assez grande quantité de madrigaux qui eurent du retentissement. Striggio alliait la poésie la plus tendre, la plus aimable, la plus gracieuse, au réalisme le plus étrange. Cette tendance réaliste, nous le verrons plus tard, eut une assez forte influence sur le développement de l'esprit de Monteverdi; et certaines scènes du *Cicalamento delle Donne al Bucato* (le Commérage des femmes au Lavoir), œuvre qui date de 1584[4], ont sans nul doute inspiré le dialogue familier des deux soldats au premier acte du *Couronnement de Poppée*, et aussi l'épisode du Page et de la Demoiselle qui, au deuxième acte, auscultent leur cœur en public et plaisantent entre les scènes tragiques précédant et suivant ce hors-d'œuvre galant.

1. Sur Jean de Ockeghem consulter les pages remarquables de Michel Brenet, parues dans les *Musiciens de la Vieille France*. (Alcan, 1911.)

2. Sur Josquin de Près consulter l'intéressante étude de M. F. de Ménil (Paris, Baudoux, éd., 1897) que l'auteur a transcrite, en partie, remaniée et augmentée, dans son livre *L'Ecole Contrapuntique Flamande au* XVe *et au* XVIe *siècles*. (Paris, Demets, éditeur, 1905, p. 155 à 190.)

3. Zarlino (Giuseppe) (1519-1590), né à Chioggia, fut le successeur de Cipriano di Rore comme maître de chapelle à l'église Saint-Marc de Venise. C'était un théoricien de la musique plutôt qu'un compositeur de tempérament. Ses *Istituzioni harmoniche* et ses *Dimostrazioni harmoniche* sont les ouvrages qui ont conservé son nom jusqu'à nous. (Voir ces deux volumes à la Bibliothèque du Conservatoire de musique à Paris.)

4. Il n'est pas inutile de dire que le *Cicalamento* de 1584 descendait en droite ligne du *Caquet des Femmes*, cette verveuse transcription réaliste en musique du bavardage d'une assemblée de commères. Ce chœur à cinq voix, de Clément Jannequin, un des pères de la musique descriptive, date de 1555, ne l'oublions pas.

Mais le compositeur dont l'art et les théories furent décisives sur la genèse de Monteverdi fut Cipriano di Rore, un des pères du madrigal dramatique en Italie. Nous étudierons dans un chapitre spécial[1] ce qu'il faut entendre par ces mots : « madrigal dramatique » et quelle fut la destinée de cette forme dans le développement de l'expression musicale. Ce qu'il importe de dire dès maintenant c'est que le novateur du drame lyrique, le grand Monteverdi, qui voulut que la musique s'inspirât de la vie, s'est recommandé avant tout de Cipriano di Rore. Dans une préface sur laquelle nous reviendrons souvent, la préface des *Scherzi musicali a tre voci*, publiée à Venise en 1607, Giulio Cesare Monteverdi, porte-parole de son frère Claudio, s'exprime ainsi : « Le divin Cipriano di Rore fut le premier à renouveler nos formes musicales » — « *primo rinnovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano Rore...* » Quant à Giacomo Wert ou à Alessandro Striggio, Monteverdi ne les mentionne pas dans sa correspondance.

Cipriano di Rore était l'élève préféré d'Adrian Willaërt, né à Bruges (1480-1562), qui créa à l'église Saint-Marc de Venise une école de musique vocale et de contrepoint dont la réputation fut immense. Né à Malines, dans ce pays belge qui dota au XVIe siècle l'univers artistique d'une musique au même moment où il le dotait d'une peinture, Cipriano di Rore fut appelé par les Procurateurs de Saint-Marc à diriger la maîtrise de cette église et continuer l'œuvre d'Adrian Willaërt. Les théories formulées par Cipriano di Rore furent-elles conscientes ? On n'en peut pas plus juger par les œuvres de Cipriano qu'on ne peut, d'après la musique de César Cui, le prédicateur de la croisade des Cinq, se faire une idée de la révolution accomplie en Russie par les Moussorgsky, les Balakirew, les Borodine et les Rimsky-Korsakow. Le rayonnement d'un compositeur comme Cipriano di Rore est infiniment plus consi-

1. Voir chap. XII, p. 224 à p. 249.

dérable sur le cerveau d'un Monteverdi que toutes les mathématiques musicales, toutes les combinaisons de sons auxquelles le génie a oublié de présider. C'est la postérité qui lui prête l'intuition exacte de la révolution qu'il a accomplie, parce que ses résultats se détachent avec clarté dans le recul des temps.

*
* *

Monteverdi avait à peine seize ans quand, sur les conseils de son maître Ingegneri, il se décida à publier quelques-uns de ses madrigaux à quatre et à cinq voix ainsi que des compositions religieuses[1]. Ces essais musicaux ne tardèrent pas à créer la jeune gloire de Claudio Monteverdi.

Le renom d'un artiste au XVIe siècle s'établissait avec une rapidité qui, sans égaler celle avec laquelle un musicien est aujourd'hui consacré maître par la presse, était cependant fort respectable. Mais ce n'était pas alors la critique qui formulait des arrêts ; la diffusion d'une réputation se faisait d'autre façon. Chacune des villes italiennes mettait son amour-propre à ne pas être en retard sur sa voisine. A côté des cours ducales, il s'était formé des cours roturières où se groupaient des savants, des lettrés, des peintres, des sculpteurs, des musiciens, des architectes, qui ne craignaient pas et étaient même heureux de se trouver en contact avec des amateurs de science, de littérature, de peinture, de sculpture, de musique ou d'architecture.

Véritables académies, elles s'appelaient, à Bologne, les *Floridi* ou les *Filomusi*, qui nommèrent en 1620 Monteverdi des leurs et s'enorgueillirent plus tard d'avoir compté Mozart parmi leurs élus ; c'étaient encore les *Desiderosi* et les *Incamminati* à Bologne ; les *Filomati* à Sienne ; les

1. C'est du moins Caffi (ouvr. cité) qui l'affirme, tome Ier, p. 216.

Intrepidi à Ferrare, les *Filarmonici* à Vérone, les *Occulti* à Padoue, les *Unisoni* à Pérouse, les *Invaghiti* à Mantoue; l'*Accademia degli Animosi* à Crémone. Toutes n'étaient pas exclusivement musicales, bien entendu; mais elles sacrifiaient à la musique avec un penchant marqué. Les *Animosi* de Crémone aussi bien que les *Invaghiti* de Mantoue furent vers 1607, au moment de l'*Orfeo*, le champ d'expériences, l'école d'application où Monteverdi prit son premier contact avec le public. Ce furent sans doute ces mêmes *Animosi* auxquels Monteverdi confia la primeur de ses essais musicaux; c'est là qu'il prit conscience de lui-même, que les applaudissements lui donnèrent du courage pour travailler à de nouvelles œuvres. Dans ces réunions les détracteurs ne devaient pas non plus faire faute; et Monteverdi eut plus d'une fois maille à partir avec eux.

Les musiciens de Crémone s'appelaient alors Costanzo Porta (1530-1601), auteur de messes, de motets et de madrigaux, Tiburtio Massaini, maître de chapelle à Prague, à Salzbourg, puis dans sa ville natale, et Benedetto Pallavicino, un des madrigalistes les plus féconds du temps. Pallavicino avait été nommé maître de la musique du duc de Mantoue; et c'est à lui que succéda Monteverdi en 1603, avec une impatience fort légitime.

Monteverdi, en publiant ses premières œuvres, les qualifia de « dépourvues de goût » et de « fruits non encore mûrs ». Etrange modestie qui contraste singulièrement avec nos mœurs actuelles où tout débutant au théâtre, où tout musicien frais émoulu de l'école s'attribuent aussitôt du génie et exigent d'être considérés comme des idoles sacro-saintes. Qui sait? Si Monteverdi eût été moins modeste, s'il eût eu un entourage qui se fût prosterné devant ses premiers balbutiements musicaux, il ne fût peut-être pas devenu Monteverdi. Le musicien continua à produire en progressant sur lui-même, par la comparaison de ses essais avec les œuvres des autres. C'est du moins

ce qu'affirment ses historiographes ; car nous ne possédons pas ses œuvres de jeunesse. Seul, son second recueil, ses *Canzonette a tre voci*, qu'il publia en 1584 chez Amadino à Venise, nous est parvenu. Dans toutes ces éditions de début, il s'intitule « élève de Marc-Antonio Ingegneri » et paie ainsi un légitime tribut de reconnaissance à son maître[1].

C'est en 1583 que Monteverdi commence à prendre position dans le monde de la musique. Son livre des *Madrigali spirituali* à quatre voix, qu'il dédie à Alessandro Fraganesco (un riche Crémonais qui le protégeait) ; son premier livre de Madrigaux à cinq voix qu'il dédie au comte Marco Vérita, un autre Crémonais qui s'intéressait à lui ; son second livre, dédié à Giacomo Ricardi, son protecteur à Milan ; tous ces ouvrages le désignent d'emblée à l'attention des artistes. Remarquons que cette diffusion d'une réputation n'était pas locale ; elle s'étendait assez loin, puisque Monteverdi, crémonais, était arrivé à se faire connaître d'un dilettante milanais. Giacomo Ricardi avait été séduit non seulement par l'originalité du compositeur, mais par la virtuosité du joueur de violon. Et c'est en cette double qualité que Monteverdi fut agréé à la Cour de Mantoue. La dédicace du troisième livre des Madrigaux (1592) ne laisse aucun doute à cet égard, car Monteverdi s'exprime ainsi : « Comme toute plante qui n'est pas stérile et produit des fleurs et des fruits, le noble exercice de ma profession musicale de joueur de violon m'a ouvert la porte heureuse du service de S. A. S... »

On a discuté pour déterminer l'époque exacte à laquelle s'est produit cet événement si important dans la carrière de Claudio. Fut-ce en 1589 ou bien en 1590? Le père de

1. La première édition des *Madrigali spirituali* (1583), celle des *Canzonette a tre voci* (1584), celle du premier livre des *Madrigali a cinque voc* (1587), du second livre (1590), portent la mention : « Claudio Monteverde, Cremonese, *Discepolo del Signor Marc Antonio Ingegneri* ». Le titre du troisième livre (1592) est muet sur ce point ; et le quatrième livre (1603) est libellé : « Maestro della Musica del *Serenis. Duca di Mantova.* »

Monteverdi, dans la lettre dont j'ai parlé plus haut, lettre du 27 novembre 1608, dit que son fils se trouve depuis *dix-neuf ans* au service du duc de Mantoue. Claudio, dans une autre qui vient immédiatement après celle-ci, le 2 décembre 1608, c'est-à-dire cinq jours plus tard, écrit en ces termes au conseiller du duc, Annibal Cheppio : « ...Je dirai à V. S. Illustrissime que la fortune que j'ai eue à Mantoue *pendant dix-neuf ans* m'a donné des occasions continuelles de la nommer mon ennemie et non mon amie... » Mais la dédicace de la *Selva morale e spirituale*[1] (1640) dit expressément : « Ayant commencé à consacrer mes respectueux services à la gloire de la Sér. Maison Gonzague... *pendant vingt-deux années* consécutives... » Cette dédicace laisserait supposer que les fonctions de Claudio, comme joueur de viole et plus tard comme maître de chapelle, avaient commencé en 1590, puisque Monteverdi quitta la Cour de Mantoue à la fin de juillet 1612, après la mort du duc Vincent survenue le 18 février de cette année.

Comment concilier ce calcul avec celui qui résulte des deux lettres de 1608 où il est affirmé que dix-neuf ans ont été passés par le musicien à la Cour de Mantoue ? Il est probable que Monteverdi aura été nommé ou bien dans les derniers mois de 1589 ou dans les premiers de 1590 ; ou bien encore que dans ses lettres il aura pris pour base les années civiles et dans sa préface l'année artistique. Ce sont là des discussions byzantines auxquelles nous ne nous attarderons pas.

Ce qui est intéressant à constater, c'est que Monteverdi âgé de vingt-deux ans, sans être précisément prophète en son pays, allait bientôt devenir prophète très près de son pays, puisque Mantoue est distante de Crémone d'un peu plus de soixante kilomètres.

1. *Selva*, littéralement « forêt », est le mot sous lequel on désigne en italien les recueils de musique.

Ce n'était pas un mince honneur pour Claudio que d'approcher même comme simple joueur de viole, et peut-être aussi comme maître de chant, de cette Cour riche, splendide, où la religion de l'art régnait en souveraine, où la porte s'ouvrait devant le talent, où le mérite était le seul passeport exigé pour franchir le pont-levis du palais ducal.

CHAPITRE II

MANTOUE ET SA COUR

Le faste de la Cour de Mantoue. — Le duc Guillaume (1550-1587) amateur de musique et compositeur. — Mantoue, ville musicale. — Le duc Vincent Ier succède à son père (1587-1612). — Ses goûts de luxe et, en même temps, sa parcimonie. — Il protège les arts. — Les « Vendredis » de la salle des Miroirs au palais ducal. — L'inclination de Vincent Ier pour les sciences occultes. — Son caractère fantasque. — Pourquoi Vincent Ier est un souverain qui mérite de n'être pas passé sous silence.

Le duc Vincent Ier, de la maison de Gonzague, qui avait fait choix de Claudio Monteverdi, fut un des princes les plus artistes que la province de Lombardie ait connus. Il avait de qui tenir.

Son père, le duc Guillaume, marié à Eléonore d'Autriche, avait la passion de la musique; et pendant un règne qui dura trente-sept ans, de 1550 à 1587, il attira à Mantoue les grands compositeurs et les grands chanteurs de son temps. Par la quantité de madrigaux et d'œuvres lyriques qui lui sont dédiés on peut se faire une idée de l'estime en laquelle il tenait le monde de la musique, estime que ce monde lui rendait bien; on comprend aussi le patronage effectif, précieux, qu'il pouvait étendre sur les auteurs et les virtuoses.

Tout ce qui portait un nom en cette époque défila à la Cour ducale. C'est ainsi que le célèbre compositeur Orazio Vecchi dont nous parlerons en détail plus tard[1], reçut des propositions pour quitter Modène, que Palestrina, d'autres encore, Nanino, le gentilhomme madrigaliste, Alessandro Striggio[2] qui avait été recommandé au duc Guillaume par l'empereur austro-allemand Maximilien II, vinrent à Mantoue. « Les salles de théâtre de la Cour, l'église ducale », dit Stefano Davari[3], « retentissaient d'harmonieux concerts; à chaque instant on représentait des œuvres des nouveaux compositeurs lyriques et dramatiques... »

Le duc Guillaume, qui était en relations épistolaires avec les grands artistes de la Ville Eternelle, rêva de faire de Mantoue un centre musical, et, mieux encore, une concurrence à la renommée de Rome. Il commença par offrir à Francesco Soriano, un des compositeurs réputés de l'école romaine, le poste de maître de la chapelle privée et le soin de recruter des chœurs. Puis il appela à la Cour Luca Marenzio, le fameux chanteur et madrigaliste, et Giovan Giacomo Gastoldi, qui plus tard, sous Vincent Ier en 1608, fut chargé d'écrire la musique du second intermède des fêtes données à l'occasion du mariage de François de Gonzague avec Marguerite de Savoie[4]. Il faut croire que Gastoldi sut plaire au prince; car il existe aux archives de Milan une lettre où Guillaume manifeste une grande colère contre le cardinal Borromée qui avait voulu le lui enlever.

Pourtant, les bons musiciens ne manquaient pas alors. Le duc n'avait que l'embarras du choix. C'est ainsi qu'il confia la direction de la chapelle princière à Giacche de Wert[5], l'excellent et solide musicien flamand, qui célébra

1. Cf. p. 231.
2. Cf. p. 15.
3. Ouvr. cité, p. 79.
4. Cf. p. 78.
5. Cf. p. 14.

en l'église Sainte-Barbe des offices où la musique imposante des primitifs s'alliait aux compositions les plus bigarrées. Car la piété seule ne suffisait pas pour attirer les fidèles ; il leur fallait encore l'appareil extérieur du chant, les solistes, une musique qui ne fût point trop monotone. La première pierre de l'église Sainte-Barbe avait été posée le 30 avril 1562 ; et l'édifice religieux construit par l'architecte Giambattista Bertani, le fils et le continuateur du célèbre Giulio Bertani, à qui Mantoue devait ses embellissements, entendit retentir sous ses voûtes les meilleures voix chantant les meilleures musiques (ou supposées telles) et dirigées par les meilleurs maîtres de chapelle.

En effet, autour de Giacche de Wert s'étaient groupés : Baccusi Ippolito (qui mourut en 1609), auteur de plusieurs messes, Belli Girolamo, compositeur des *Floridi virtuosi* dédiés au duc de Mantoue, Don Giulio Bruschi (ou Brusco), Paolo Cantino, son frère Giovanni Cantino, l'organiste Orazio Crisci, Lauro Padovano, l'organiste Paolo Macinelli (ou Masenelli, ou encore Masuelli), Jacopo Moro ou Mori, l'auteur du *Libro di Canzonette alla Napolitana*, le maître de chapelle Benedetto Pallavicino [1], Nicola Parma, Antonio Pellizari, le madrigaliste Filippo-Maria Perabovi ou Parabovi, Francisco Rovigo, Guglielmo Testore, auteur de madrigaux à cinq voix, Ruggiero Tropeo et d'autres encore ; tous vinrent donner de l'éclat à la Cour de Mantoue ou y conquérir leur réputation.

Certains, moins connus comme compositeurs, ne furent à vrai dire que des chanteurs qui faisaient nombre parmi les illustrations musicales groupées par le duc Guillaume. C'étaient Antonio Facipecora, Girolamo Romeo, Camillo Magnanimi, Antonio Riccio, Pietro Paolo Funcone, Fernando Amigone, Tommaso Arcimboldo, don Giulio Canevaro, Filippo Angelone, Gian-Andrea Robbiato, Astolfo da Pesaro, don Matteo da Carpi, Lucio Bonazzi, etc..., etc.

1. Le prédécesseur (cf. pp. 44-45) de Monteverdi à Mantoue.



Phot. A. Premi, Mantoue.

GUILLAUME, DUC DE MANTOUE



Phot. A. Premi, Mantoue

SON FILS VINCENT Ier, DUC DE MANTOUE

Portraits qui figurent au Palais ducal de Mantoue, Salle des Ducs.

Ces portraits sont peints en fresques au plafond et font partie d'une décoration qui a été exécutée au début du XIXe siècle sur les ordres de Napoléon Ier, pendant la domination française. Cette décoration n'est qu'une réfection de peintures anciennes dont on ignore les auteurs.

Et comme si tous ces artistes ne suffisaient pas pour stimuler le zèle des fidèles dans la chapelle ou la curiosité des grands à la Cour, nous voyons, en feuilletant les lettres du temps, que le duc de Mantoue engageait des castrats en vogue, tels que le « falsetto » Girolamo Rosino. Une autre fois, en 1571, il fait venir un castrat espagnol parce que ceux de la Chapelle Sixtine sont, dit-il, *insaziabili nelle loro pretensioni*. Et le duc finit par préférer les soprani et les contralti naturels. Il les payait de 3 à 400 écus par an (2.100 à 2.800 francs); et il se prit dès lors à être plus sévère pour les castrats : c'est ainsi qu'il en renvoya un au duc de Bavière, sous prétexte que ce chanteur n'avait pas assez de sécurité vocale. Pouvait-on pour ce prix-là, même à cette époque, exiger qu'on chantât juste?

On se prêtait aussi des artistes entre souverains et princes, quoique les cours fussent très jalouses de conserver leur personnel. Cela commençait par des correspondances tout onctueuses, qui tournaient peu à peu à l'aigre-doux et se terminaient par des excuses. C'est ainsi qu'en mars 1581, le duc de Mantoue écrit une lettre pleine de circonlocutions à Ottavio Farnèse, duc de Parme, pour le mettre au courant d'un fait accompli : il lui annonce qu'il a traité avec deux chanteurs qu'il croyait libres, et il promet qu'en une autre circonstance il se renseignera mieux. Une autre fois, il n'avait pas craint d'employer des manœuvres assez peu correctes pour engager un ténor qui commençait sa carrière à Plaisance. Heureux souverains qui se disputaient des chanteurs et non des territoires!

Le duc Guillaume n'était point un Adonis; contrefait, tortu, il avait été surnommé *il Gobbo* à cause de sa bosse. Mais il rachetait sa difformité physique par une extrême amabilité qu'il savait, paraît-il, fort bien graduer selon la valeur de chaque artiste. Et puis, il avait une grande qualité : il se connaissait en musique. L'abbé Pietro Canal, dans son savant ouvrage consacré à l'étude de la musique

à Mantoue[1], raconte que le duc aurait pu se contenter d'être un simple dilettante, mais qu'il avait tenu à être compositeur. Il avait, en 1570, écrit un motet et un madrigal, l'avait envoyé à Rome à Palestrina, qui, tout en faisant quelques corrections à l'œuvre, avait adressé une lettre fort élogieuse à son illustre auteur. En août 1586, le duc Guillaume s'était risqué à composer un *Magnificat*, et Giacche de Wert lui en avait exprimé de très sincères compliments. Le duc avait même un sens critique assez aigu. Une lettre curieuse, conservée aux archives Gonzague à Mantoue, nous apprend qu'il n'aimait pas la musique « bruyante » : ainsi, en 1584, lorsqu'Eléonore de Médicis, la seconde femme de son fils, le duc Vincent, fit son entrée à Mantoue, il écrivit à l'archiduc d'Innsbrück pour que celui-ci envoyât à Mantoue ses trompettes et ses tambours, réputés pour leur belle sonorité ; et le duc Guillaume eut soin d'ajouter qu'il n'aimait que les instruments « jouant avec délicatesse » et les bons chanteurs.

Il est inutile de faire remarquer combien, sous un pareil patronage, Mantoue a pu bénéficier d'une belle réputation musicale. Et ce n'était pas seulement à la Cour que florissait la musique ; la ville prenait aussi sa large part à cette éclosion. J'ai déjà parlé des *Invaghiti*, l'association qui fut comme une ancètre de nos sociétés philharmoniques ; il ne fut pas jusqu'au commerce et à l'industrie de Mantoue qui ne se spécialisèrent dans la musique.

Les fabricants d'instruments, les graveurs, les luthiers, avaient des installations dans les petites rues comme sur les grandes places. Ces luthiers s'appelaient Morella Morglato, Pietro Lignamaro, Targhetta ; ils étaient les uns des ancêtres, les autres des élèves des Amati, des Guarneri, des Stradivari, glorieuses familles musicales de Crémone. Seuls, les instruments de cuivre étaient une spécialité de l'Allemagne ; ils venaient de Nuremberg ou de

1. Canal, ouvr. cité, chap. III.

Stuttgart. Et encore y eut-il un habitant de Mantoue, Abramo Colorni, qui, sous le règne de Vincent Ier, voulut essayer de les fabriquer dans sa ville natale; nous voyons qu'il fit ses offres de service dans une lettre de 16 juin 1598[1].

Enfin, les imprimeries elles-mêmes cherchaient à faire concurrence à celles de Venise, et l'on a conservé dans les bibliothèques italiennes quelques belles éditions sur lesquelles le nom du typographe mantouan Gastoldi ne le cède en rien au réputé et recherché éditeur-imprimeur de Venise, Amadino.

Toute cette expansion musicale, tout cet élan artistique, Mantoue les devait à son duc Guillaume.

*
*

Son fils Vincent Ier, qui lui succéda en 1587, hérita des sentiments esthétiques de son père. Mais là se bornait la ressemblance. Il était aussi beau que Guillaume avait pu être laid, aussi prodigue que son père avait pu être bon administrateur. L'amour de la musique et surtout du théâtre, le duc Vincent l'avait acquis du duc Guillaume; il avait même plus que l'amour de la musique, il était aussi un pratiquant. Il avait, avant de régner, composé des ballets dont la collaboration littéraire était due à Alessandro Striggio, le fils du madrigaliste et le librettiste habile à qui nous devons le livret de l'*Orfeo;* ces ballets s'appelaient *Achille*, *Ulysse*, *Iphigénie*, *Agamemnon;* le duc Vincent s'était même attaqué à une *Ariane* avant Monteverdi et avait écrit, toujours sur un poème de Striggio, un *Sacrifice d'Iphigénie.* Pour reconnaître les services de Striggio et aussi pour l'avoir à sa disposition sans contrainte, le duc se l'attacha comme conseiller. Son autre conseiller et secrétaire s'appelait Annibal Cheppio, que Monteverdi dans ses lettres appelle toujours « Chieppio ».

1. Lettre conservée aux archives Gonzague.

Ces deux gentilshommes servaient d'intermédiaires entre le duc leur maître et les artistes; c'est à eux qu'est adressée presque toute la correspondance de Monteverdi; c'est avec eux que le compositeur traite non seulement les questions musicales, lyriques ou dramatiques, mais aussi, sujets plus matériels, les conditions pécuniaires. Et tous deux redoublent de prévenances pour le célèbre compositeur, même quand il a quitté la Cour de Mantoue après 1612.

Il faut rendre cette justice aux rapports de Striggio ou de Cheppio avec Monteverdi et avec d'autres gloires du temps, que cette parfaite courtoisie, cette exquise urbanité étaient toutes spéciales aux deux conseillers; le duc employait plus souvent « la manière forte » avec les personnages à son service. Le jour où le père de Monteverdi sollicite un peu de répit pour son fils et où Claudio lui-même en 1608 [1] présente la même requête, Monteverdi reçoit comme réponse l'ordre de se rendre à Mantoue sans retard, ainsi que le constate le début de cette lettre si intéressante du 2 décembre 1608 : « Illustrissime et très vénéré Patron, aujourd'hui dernier de novembre, j'ai reçu votre lettre qui m'a laissé entendre que S. A. S. m'ordonnait de revenir à Mantoue au plus tôt... »

En vérité, le duc Vincent, protecteur des arts et des artistes, était autoritaire tout en étant très accueillant, prodigue quand il s'agissait d'étonner un prince voisin ou rival, mais aussi très ménager de ses derniers quand il avait à sa solde quelque artiste, fût-il de la valeur de Monteverdi. Nous verrons au cours de cet ouvrage quelle peine eut souvent Claudio pour obtenir son dû, son simple dû; nombreuses sont les lettres où il récrimine; et ce n'est que grâce à la bonne entremise de Striggio ou de Cheppio que s'arrangent les conflits avec le Sei-

1. Voir les deux lettres des 27 novembre, p. 9, et 2 décembre 1608, p. 82.

gneur Trésorier[1] : « De toute ma vie je n'ai souffert de plus grande affliction que lorsqu'il me fallait aller demander presque pour l'amour de Dieu au Seigneur Trésorier ce qui m'appartenait. J'aimerais mieux aller mendier que de revenir à de semblables impertinences. (Que V. S. Illustrissime me pardonne si je parle librement.) » Une autre fois, peu de temps[2] après les lettres dont je viens de citer un fragment, il dit : « Cet argent ne me serait pas précieux plus que cela, il ne me serait même pas précieux (sans aucun presque), si pour l'obtenir il ne devait en résulter du dérangement ou du désagrément... Il faut que je doive prier chaque fois S. A. S. qu'elle me fasse la grâce d'ordonner que cet argent me soit délivré, ce qui chaque fois me coûte vingt-cinq ducats de frais de voyage[3]; ou bien que je supplie des personnages tels que V. S. Illustrissime de daigner se déranger pour moi, et solliciter une chose qui ne devrait pas avoir besoin d'être sollicitée... » Mais la caisse ducale n'était pas uniquement dure à s'ouvrir, elle était en même temps maigre; et les plaintes de Monteverdi au sujet des émoluments qui lui étaient attribués, font le sujet d'une assez grande partie de ses lettres.

Cependant, lorsqu'il y avait une occasion de paraître, tout aussitôt le duc Vincent ne connaissait plus de bornes à sa libéralité. Le jeu seul était capable de mettre un frein à la vie de prodigue de Vincent Ier; l'amour aussi. Sa beauté, son caractère aventureux, chevaleresque, lui valurent les aventures les plus extraordinaires auxquelles jamais galant ait été mêlé. Je ne parle pas seulement des chanteuses qu'il avait attachées à sa Cour, les deux sœurs Pellizzari, puis Lucrezia Urbana, et enfin cette magnifique Caterina Martinelli, dite la Romanina, excellente chan-

1. Lettre du 13 mars 1620.
2. Lettre du 18 avril 1620.
3. A l'époque où il écrit cette lettre, Monteverdi habitait Venise où il avait été nommé maître de chapelle de l'église Saint-Marc en 1613.

teuse, venue à Mantoue pour se perfectionner dans le chant en prenant des leçons de Monteverdi, et que la mort vint ravir à la fleur de l'âge, au moment où elle devait chanter le rôle principal de l'*Ariana*, de son maître. Le duc la fit enterrer somptueusement et fit graver dans l'église del Carmine sur la pierre commémorative cette inscription flatteuse :

Inspice. Lege. Defle.

Catharina Martinella Romana, quæ vocis modulatione et flexu sirenum cantus facile orbiumque cœlestium melos præcellebat, insigni ea virtute, morum suavitate, forma, lepore ac venustate Sereniss. Vinc. Duci Mantuæ apprime chara, acerba eheu! morte sublata, hoc tumulo, beneficentissimi Principis jussu, repentino adhuc casu mœrentis æternum quiescit.

Obiit adolescentiæ suæ anno XVIII, die VIIII Martis.

MDCVIII

« Regarde. Lis. Pleure.

« Catherine Martinella la Romaine, qui par le charme et la sinuosité de sa voix dépassait facilement le chant des sirènes et l'harmonie des mondes célestes, chère entre toutes au Sérénissime duc de Mantoue Vincent, par son éclatant mérite, la douceur de son caractère, sa forme, sa grâce et sa beauté, enlevée par une mort hélas! cruelle, repose éternellement dans ce tombeau, élevé par l'ordre du très bienfaisant Prince qui pleure encore ce trépas soudain.

« Elle est morte à l'âge de dix-huit ans, le 9 mars 1608 ».

Monteverdi, lui-même, sur l'ordre de son seigneur et maître [1], célébra la cantatrice dans la *Sestina*, en un groupe

1. « Monteverdi est en train de préparer une série de Madrigaux à cinq voix, qui comprendra trois plaintes, celle d'Ariane avec toujours le

de six madrigaux intitulé *Lagrime d'Amante al sepolcro dell'Amata*, « Larmes d'un Amant sur la tombe de l'Aimée ». Les paroles de ces madrigaux étaient du gentilhomme Scipione Agnelli.

Le duc Vincent était alors âgé de quarante-cinq ans. Il avait été marié déjà deux fois. La première fois il avait épousé une princesse de Parme, une Farnèse. Cette jeune femme ne put-elle supporter les débordements de son mari? On le croirait sans crainte de contradiction. Elle entra dans un couvent deux ans après ses noces et le mariage fut annulé. Le duc convola une seconde fois avec Eléonore de Médicis, sœur de Marie de Médicis qui fut reine de France et femme d'Henri IV. Armand Baschet, dans une très intéressante étude sur Rubens à la Cour de Mantoue[1], nous dit : « Le fait du renoncement à la Farnèse et celui des épousailles avec la Médicis furent, le premier, suivi, et le second, précédé de circonstances si extraordinaires et si singulières que le récit en serait propre à un conte à la mode de Boccace ou de La Fontaine plutôt qu'à un chapitre d'histoire... » Les aventures de ce duc, prince de cape et d'amour tout comme d'autres sont des héros de cape et d'épée, défraieraient au surplus un volume entier que l'on pourrait écrire d'après les lettres du duc Vincent conservées aux archives de Mantoue.

Mais laissons de côté son existence privée, ne considérons que sa prédilection pour les lettres, pour les arts, et contentons-nous d'enregistrer le lustre que son élégance répandit sur Mantoue. Vincent ne vécut entouré que de peintres, de poètes, de savants, de musiciens, de chanteurs. Il fit venir Rubens et Pourbus à sa Cour et les

même chant, celle de Léandre et Héro, de Marini. et la troisième, donnée à lui par S. A. S. et qui est la plainte d'un berger sur sa nymphe morte. Les paroles sont du fils du Sgr. Comte Lepido Agnelli pour la mort de la dame Romanina. »

Mantoue, le 26 juillet 1610. — Lettre de Casola au cardinal Gonzague. — Original aux archives Gonzague.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1er mai 1866.

invita chaque fois qu'une manifestation artistique intéressante s'y produisit. Il s'occupa de faire mettre en liberté le Tasse qui avait été emprisonné et l'emmena à Mantoue. Séduit par les découvertes et les théories de Galilée, il fréquenta le célèbre astronome et le combla de présents. Il s'ingéniait à attirer en son palais tous ceux qui dans la musique d'alors portaient un nom et tous ceux qui, il convient de le dire à la louange du duc, comptaient parmi les bons musiciens. Je ne parle pas de la situation qu'il offrit à Monteverdi; avoir su deviner l'auteur de *l'Orfeo* est un geste qui mérite d'être retenu. Mais ce fut Ludovico Viadana à qui il confia les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale de Mantoue, Ludovico Viadana, le compositeur sévère qui ne pouvait souffrir les fioritures de la musique florentine et avait en 1596 l'audace de poser en principe « que les chanteurs ne fissent que ce qui est écrit et rien d'autre. Il y a des chanteurs qui, parce que la nature les a doués d'un peu de gargouillis (*un poco di gargante*), se permettent de ne pas chanter ce qui est marqué ». Parmi les maîtres que le duc Vincent convia à Mantoue, il y eut encore Ingegneri (qui n'accepta pas), Bacchino, Girolamo Boschetti, Casati, Muzio Effrem, Ludovico Grossi, Paolo Moro, Stefano Nascimbeni, Antonio Taroni, Vittorio Orfino. Et les meilleurs chanteurs se faisaient un honneur de se rendre aux appels du duc; les archives de Mantoue ont conservé leurs noms; c'étaient la Sabina, Francesco Campagnolo, dont Monteverdi parle à plusieurs reprises, Gianvicenzo d'Angeli, Michele Fora, Ercole Favino, Matteo Foresto, Orazio Rubini, Francesco Barberoli, Fabrizio Frolandi, Luigi Farina, Giacomo Cattaneo (le beau-père de Monteverdi), G. B. Barbimoli, et surtout l'Andriana. On se réunissait le vendredi soir[1] au palais ducal, dans la splendide salle des Miroirs (*sala degli Specchi*), salle bizarre où le Soleil et la Nuit, par un effet

1. Lettre du 28 décembre 1610.

de trompe-l'œil, semblaient s'élancer alternativement contre les dieux de l'Olympe. Les soirées du vendredi étaient de grands galas musicaux, ainsi que l'on peut s'en assurer par la description de Monteverdi [1] : « Chaque vendredi soir on fait de la musique dans la salle des Miroirs; la signora Andriana vient chanter dans ces concerts et ainsi elle donne une force et une grâce particulières aux compositions, charmant les sens à tel point que ce lieu devient plus qu'un nouveau théâtre. Et je crois que le carnaval ne s'achèvera pas sans que pour ces concerts, il soit nécessaire que le Sgr duc fasse mettre des gardes à l'entrée ; car je jure à votre S. Illustrissime que ce vendredi passé sont venus assister non seulement le Sérénissime duc et la Sérénissime madame la duchesse, madame Isabelle di San-Martino, le marquis et la marquise di Solfarino (*sic*), toutes les dames et les seigneurs de la Cour, mais plus de cent autres seigneurs de la ville. A l'une de ces belles occasions je ferai jouer les grandes guitares et l'orgue de bois qui est très suave ; et la signora Andriana chantera l'admirable madrigal *Ahi! Che mori mi sento*, et l'autre madrigal avec l'orgue seulement ». Ces madrigaux étaient sans nul doute du cardinal Ferdinand de Gonzague, car Monteverdi, flatteur, ajoutait :

« Je porterai demain lesdites compositions pour les présenter à la Signora Andriana, et je sais combien elles lui seront précieuses. Je ne lui dirai le nom de l'auteur que quand elle les aura chantées, et je tiendrai V. A. Illustrissime au courant de toute l'histoire [2]. »

Mais ces soirées musicales n'étaient que de simples jeux auprès des fêtes dont Vincent Ier imaginait le prétexte. Le pape Clément VIII occupait-il Ferrare? Le duc de Man-

1. Lettre du 22 juin 1611.

2. C'est une des rares lettres de Monteverdi adressées au cardinal Ferdinand de Gonzague, évêque de Mantoue, qui était un musicien assez distingué ; il avait même composé certains airs qui avaient été intercalés dans la *Dafne*, de Marco di Gagliano. (Lettre de Giacopo Peri au cardinal de Gonzague, du 23 avril 1608, citée par Davari, p. 182.)

toue s'en allait, avec deux mille cavaliers qu'il avait équipés, saluer le Souverain Pontife, effrayé de tant de faste. Une autre fois, se souvenant que le roi de France, le galant François I[er], avait, à l'entrevue du Camp du Drap d'Or, monté un cheval mantouan, le duc Vincent s'applique à faire reproduire dans ses écuries de beaux spécimens de cette race célèbre ; et quatre ans après, trois cents coursiers, sous la conduite de maîtres de cavalerie chamarrés et pommadés, paradaient devant l'envoyé du pape Paul V ! Les lévriers du duc n'étaient pas moins réputés que ses chevaux, et il avait, pour diriger son chenil, engagé le vidame de Chartres qu'il envoyait en Ecosse pour rapporter de là-bas les plus beaux échantillons de l'année.

Il ne s'intéressait pas seulement à la bonne musique, il avait ses comédiens, Arlequin, Frittelin, Pédrolin, Léandre, Lélio, Flaminia, Flavia, Matamoros. Il les prêta au roi de France et leur permit de jouer à Fontainebleau, puis chez le duc de Nevers, chez M. de Nemours, même chez le cardinal-légat de Ferrare ou de Bologne ; mais il les refusait aux gens de Parme auxquels il gardait toujours rancune de son mariage avec la Farnèse. Cette troupe de comédiens restera au service de la cour de Mantoue ; car bien après la mort du duc Vincent, Monteverdi sollicitera que ces acteurs soient prêtés à Venise « pour donner la comédie au public[1]. »

Rien n'était trop beau pour le duc Vincent, rien n'était trop cher ; il s'en allait en Hongrie ou bien dans les Flandres, et il emmenait avec lui son madrigaliste préféré, Monteverdi[2]. Son luxe ne s'en tenait pas là ; les objets précieux qu'il rapportait dépassaient cent fois en valeur ceux qu'il avait emportés : c'étaient des étoffes somptueuses,

1. Lettre du 21 octobre 1622. C'était le protecteur de Monteverdi, Giustiniano, le riche Vénitien, qui avait formulé la demande restée sans effet. Monteverdi intervint et la requête fut exaucée. (Lettre du 19 novembre 1622.)

2. Lettre du 2 décembre 1608.

des broderies, des miniatures, des cuirs et bien d'autres raretés encore. Son amour du faste (c'étaient pour lui autant de prétextes pour déployer la magnificence de son escorte) le conduisait à Augsbourg, à Rome, à Gènes, au Louvre, où son beau-frère Henri IV le recevait avec grand éclat, sachant qu'il faisait des frais devant un connaisseur.

Ses achats pour embellir le palais ducal étaient certainement supérieurs aux dépenses artistiques d'un milliardaire américain d'aujourd'hui. Il faisait des propositions pour acquérir la collection célèbre du cardinal Bembo, de Bologne ; il achetait des tentures et des tapisseries dans les Flandres, faisait venir de Bruxelles des oignons de tulipes. Un beau jour, il se met en rapport avec M. de Sancy pour acquérir un de ces diamants énormes qui devaient plus tard revenir à la couronne de France. Il déploie son amour-propre en achetant à Rome des marbres tels que le fameux Antinoüs et il risque à cette occasion de se brouiller avec le pape Paul V. La madone de Raphaël, la madone à la Perle, aujourd'hui un des joyaux du musée de Madrid, est pour lui l'objet de négociations avec le comte Galeazzo Canossa, de Vérone, négociations plus délicates et plus longues que s'il s'était agi d'un traité diplomatique. Comme le richissime Canossa n'était pas accessible à une plus ou moins forte somme d'argent, Vincent de Gonzague lui offrait un territoire et un marquisat dans l'état de Montferrat. Et le duc de Mantoue ajoutait à ce marché l'ordre célèbre du Rédempteur, qu'il avait créé pour ses poètes, ses musiciens ou ses savants, et il donnait une fête splendide le jour où les trésors du comte Canossa arrivaient de Vérone à Mantoue ; cette fête avait pour objet de consacrer l'investiture du comte devenu marquis. On voit que rien ne coûtait au duc de Mantoue pour accumuler des trésors ou des chefs-d'œuvre.

Mais ce n'est pas seulement dans le domaine artistique qu'il s'est illustré. Les sciences occultes ont fortement

impressionné l'esprit bizarre de Vincent Ier. Il s'adonna à l'alchimie, se complut au milieu des chercheurs de pierre philosophale. Sa femme, qu'il avait envoyée en France pour assister au baptême du Dauphin, écrivit de Paris [1] cette lettre confidentielle, d'un parfait bon sens, au conseiller Alessandro Striggio : « Ah ! si le duc pouvait une bonne fois se débarrasser de tous ces alchimistes, ce serait un grand bienfait pour sa bourse, mais plus encore pour sa réputation ; car toutes ces choses-là se savent dans le monde et chacun s'étonne que le duc prête foi à de telles inventions. Et de ce côté on en rit fort. Je dis cela à votre Seigneurie en toute confidence... » C'est certainement pour complaire à la mémoire de son ex-maître, en compagnie duquel il avait dû assister aux expériences de recherche et de fabrication de l'or, que nous voyons Monteverdi vers la fin de sa carrière s'occuper lui aussi d'alchimie [2], envoyer à Marigliani, secrétaire du duc Ferdinand, du « mercure vierge [3] », puis s'occuper de trouver du mercure congelé [4], faire du feu sous un urinal en verre [5]. Il est vrai que Monteverdi y apportait un scepticisme amusant ; il dit dans cette dernière lettre où il fait du feu de façon aussi bizarre : « Je m'attends à en retirer un je ne sais quoi, pour en faire ensuite un je ne sais quoi, pour, ensuite, s'il plaît à Dieu, allègrement pouvoir expliquer à mon Sgr Marigliani ce je ne sais quoi. »

Mais si Monteverdi resta sain d'esprit au milieu de toutes ces croyances au surnaturel, le duc Vincent, lui, en reçut un contrecoup plus singulier. Sa correspondance atteste un curieux mélange de piété et d'irréligion, de puérilité esthétique et de goût. Un beau jour, il prescrit à son ambassadeur en Espagne, Vincenzo Guerrieri, de lui

1. Lettre du 19 août 1606.
2. Lettre du 23 août 1625.
3. Lettre du 15 février 1626.
4. Lettre du 24 février 1626.
5. Lettre du 28 mars 1626.

Duc Vincent Duc Guillaume Eléonore d'Autriche Eléonore de Medicis



Phot. A. Premi, Mantoue

GUILLAUME ET VINCENT GONZAGUE, DUCS DE MANTOUE, ET LEURS FEMMES ÉLÉONORE D'AUTRICHE ET ÉLÉONORE DE MÉDICIS

Tableau de Rubens à l'Accademia Virgiliana, à Mantoue

envoyer l'image soigneusement peinte de toutes les madones faiseuses de miracles et le portrait de toutes les dames réputées pour leur beauté. Il voulut faire exécuter ces portraits pour en orner une salle de son palais. François Pourbus commença la commande; mais Rubens refusa — une de ses lettres en fait foi — de s'adonner à ce travail qui ne convenait pas à son talent.

Le duc Vincent, en commandant ces peintures, ne fait-il pas songer au roi fou Louis II de Bavière qui avait orné (?) un de ses châteaux d'une galerie des quatorze beautés? Louis II de Bavière eut son musicien qui s'appelait Wagner; celui de Vincent Ier duc de Mantoue se nommait Monteverdi. L'un et l'autre de ces deux compositeurs ne sont-ils pas, sans qu'il entre dans mon esprit l'idée de les comparer autrement, les novateurs du drame lyrique chacun en son temps? N'ont-ils pas essayé de ramener le théâtre à ce qu'il a de plus noble et de plus pur et de chanter l'âme humaine dans toute sa vérité?

Vincent Ier, malgré son inclination pour la musique, a cependant moins fait de sacrifices pour Monteverdi que Louis II de Bavière n'en fit pour Wagner. C'est que Vincent Ier était plus éclectique; son sens artistique s'étendait sur tous les domaines de la beauté. Il faisait venir de la musique de Guédron, le chef de la musique du roi de France, tout comme il prisait les madrigaux ou les motets d'un Marco da Gagliano, le musicien toscan qu'il jalousait à la Cour de Florence.

Ce qui le distingue du souverain allemand c'est le goût, c'est la mesure. Ajoutez-y l'élégance de sa personne, sa prestance, le charme fantasque de ses manières, la bonté attirante de ses yeux, voilà son portrait physique que fixera encore mieux la reproduction du tableau de Rubens où se trouvent réunis Guillaume et Vincent Ier avec leurs femmes, Eléonore d'Autriche et Eléonore de Médicis. Ce tableau figure à l'Accademia Virgiliana de Mantoue.

Le duc Vincent Ier était certes une silhouette artistique,

s'il n'a pas été une grande figure princière. On garde, non sans fierté, son souvenir dans sa ville natale, aujourd'hui surtout où le budget de l'Etat de Mantoue a depuis longtemps fini de payer le lourd passif qui lui avait été légué par ce seigneur aux fantaisies somptueuses. Lorsque Vincent Ier mourut, « son peuple le regretta », dit avec une aimable malice Litta dans ses *Famiglie celebri*, « parce qu'il l'avait sans cesse diverti ; mais les grands le regrettèrent moins parce que l'entraînement de ses dépenses avait ressemblé à des dissipations, et que cet exemple du prince n'avait pas été d'une influence heureuse sur l'esprit de la nation. »

Aujourd'hui dans le recul des années, où les défauts n'apparaissent qu'en grisaille sous la poussière de l'histoire, Vincent Ier conserve la réputation d'avoir été le protecteur, j'allais dire le promoteur, du grand Monteverdi. Ce n'est pas un vain titre de gloire devant la postérité.

CHAPITRE III

LES PREMIÈRES ANNÉES DE LUTTE A MANTOUE (1592-1607)

Le milieu artistique. — Monteverdi d'abord soliste à la Cour. — Le troisième livre des Madrigaux (1592). — Le musicien épouse Claudia Cattaneo (1595). — Le bonheur. — Voyage en Hongrie (1595) et dans les Flandres (1599). — La situation pécuniaire. — Mort de Giacche de Wert, maître de chapelle de la Cour (1596). — Pallavicino est nommé. — Monteverdi lui succède (1603). — La réforme musicale. — Monteverdi n'est pas un révolutionnaire ; il est une résultante. — Le drame lyrique florentin, théâtre de luxe, avec Caccini et Peri. — Le drame lyrique à Mantoue sera humain avec Monteverdi. — Les détracteurs : le chanoine Artusi et son pamphlet (1600). — Monteverdi ne répond qu'en 1605 par une courte lettre imprimée dans le cinquième livre des Madrigaux et fait répondre par son frère Giulio Cesare dans la *Dichiaratione* qui accompagne les *Scherzi musicali* (1607).

C'est dans cette ambiance si brillante que Monteverdi se trouva transporté dès la première floraison de sa jeunesse et de son talent. Nulle influence ne pouvait être plus heureuse sur le développement artistique du compositeur. Monteverdi rencontrait à Mantoue les sommités de la musique ; il y trouvait aussi les illustrations de toutes les branches de l'activité humaine. Un esprit réceptif comme le sien n'allait pas seulement se perfectionner dans le domaine spécial des sons ; sa culture générale, sa sen-

sibilité, devaient éprouver les effets les plus bienfaisants au contact d'un entourage aussi favorable à l'éclosion d'un génie musical. Il est fort probable que Claudio Monteverdi, avec ses rêves d'avenir, avec les chimères ambitieuses qui bouillonnaient dans son jeune cerveau, déborda de joie lorsqu'il se sentit appelé à approcher d'un pareil cénacle.

Nommé virtuose à la Cour de Mantoue, faisant partie de cette élite musicale précisément au moment où le duc Vincent, consolé de la mort de son père, avait recruté de nouveaux éléments pour porter plus haut, si c'était possible, la réputation de ses instrumentistes, Claudio fut probablement d'abord *suonatore di viola* (joueur de viole); mais son talent de virtuose dut le désigner à l'attention du chef de la maîtrise, peut-être même à celle du duc. Puis le duc s'intéressa sans doute peu à peu à ce nouveau venu, timide mais résolu, le questionna, apprécia la solidité de sa technique dans l'art du chant, et lui permit, pour augmenter ses faibles émoluments, de cumuler avec les fonctions de joueur de viole celles de chanteur de la Cour. C'est en tout cas du titre de « chanteur » que Monteverdi est qualifié dans une lettre du 23 septembre 1594 [1] par l'officier de police de Mantoue Gio Cossa.

Nous ne possédons pas de documents sur cette période de la vie de Claudio. Il dut progresser dans le jeu de la viole et dans le chant. Mais c'était à la composition qu'il s'adonnait avec la plus grande ardeur. De cette époque (1592) date l'édition à Venise chez Amadini de l'œuvre qui fut le commencement de sa réputation, le troisième livre des Madrigaux à cinq voix, dédié à son illustre protecteur le duc Vincent. Ce recueil fut la première manifestation publique de Monteverdi et mit le jeune musicien en vedette. Huit éditions parurent successivement à Venise de 1594 à 1622; il y en eut même une qui vit le jour à Anvers en 1615.

1. Conservée aux archives de Mantoue.

Monteverdi travaillait sans relâche — les diverses éditions de ses madrigaux, retouchés, remaniés, le prouvent amplement — et son inspiration ne se contentait jamais d'un premier jet. Au milieu de ses occupations qui étaient multiples — car à la Cour de Mantoue, nous le verrons par les lettres du musicien, on savait tirer parti de ceux qui étaient inscrits sur les listes ducales — il tomba amoureux d'une chanteuse et songea à fonder une famille.

Cette chanteuse, née à Mantoue, était comme lui au service de la maîtrise ducale. Elle s'appelait Claudia Cattaneo et était la fille d'un camarade de pupitre de Monteverdi, Giacomo Cattaneo, joueur de viole. Sur le mariage de Claudio avec cette jeune cantatrice je n'ai retrouvé aucun document; l'union a dû être célébrée probablement en 1595; les registres paroissiaux de Mantoue ne la signalent pas. Nous savons seulement que le duc Vincent a consenti au mariage[1].

Il est difficile de parler de la carrière musicale du beau-père, probablement assez effacée. Claudio fait mention plusieurs fois de ce Cattaneo; par les lettres des 27 juillet 1616, 20 mai et 19 juillet 1620, nous savons que Monteverdi se servait de lui pour l'envoyer toucher à Mantoue les rentes qui étaient dues au compositeur par la cour ducale. Nous savons aussi que l'obligeant Cattaneo avait un second enfant, un fils, et que ce frère de Claudia entra dans les ordres; il s'appelait le révérend frère César[2].

Dans le mariage, le musicien trouva la quiétude la plus

1. Lettre du 28 décembre 1610. Monteverdi parle de son fils Franceschino, « déjà jeune prêtre . . né de père et de mère serviteurs de longue date de vos Altesses Sérénissimes et d'un mariage fait avec le consentement spécial du Sérénissime duc Vincent. »

2. Dans une lettre du 27 juillet 1616, Monteverdi l'appelle ainsi : « Mon beau-frère le Capucin ». Dans une autre lettre du 15 avril 1622, Monteverdi le nomme « le Révérend frère César ». Ce dernier à cette époque devait faire partie d'une congrégation dont le siège était à Alexandrie d'Egypte. Il avait rapporté de là-bas un singe à Monteverdi; et l'objet de la lettre de Monteverdi était d'offrir ce singe à la duchesse de Mantoue.

complète et le bonheur le plus parfait. Deux fils vinrent plus tard apporter un appoint à cette félicité. L'un, Francesco, naquit en 1600; l'autre, Massimiliano, vint au monde en 1605. La correspondance de Monteverdi[1] prouve avec quelle constante sollicitude il s'occupa de leur éducation, quels sacrifices il s'imposa pour eux. Il est à présumer, d'après les regrets que lui inspira la mort de sa femme, que Claudia entoura son mari de ces soins attentifs si nécessaires à la production artistique, et qu'elle écarta du foyer toutes les contrariétés qui peuvent nuire au développement d'un génie. Mais les grands bonheurs sont muets autant que les grandes douleurs; et c'est sans doute parce que Monteverdi vécut dans le calme de la joie familiale que nous ne possédons sur ce moment de sa vie aucun fait précis et que nous en sommes réduits à des conjectures, confirmées du reste pleinement par les lettres ultérieures.

Les premières années de la carrière musicale et du mariage furent les plus favorables à l'évolution de la « manière » du grand musicien. Il n'avait pas encore d'enfants; sa femme et lui se livraient avec ardeur à l'étude. Leurs émoluments combinés, bien modiques, pouvaient leur suffire : Claudia, comme cantatrice, touchait par mois 94 lire de Mantoue[2]; Claudio recevait mensuellement douze écus et demi[3]. Ce n'était pas la fortune, évidemment, mais l'honnête aisance, le parfait équilibre des désirs et des joies qui est une des conditions du bonheur.

Monteverdi grandissait à ce moment dans l'estime de son duc et patron. La preuve en est qu'à la fin de 1595, l'année même où le musicien avait conclu son mariage, Vin-

1. Cf. chap. VI, pp. 107-109.

2. Environ 23 fr. 50 de notre monnaie; la lire de Mantoue valait 25 centimes. Lettre de Claudia, du 14 novembre 1606. (Arch. Gonzague.)

3. Environ 150 francs de notre monnaie; l'écu de Mantoue valait à peu près 50 lire. — Voir lettre de Monteverdi du 2 décembre 1608, citée plus loin, p. 82.

cent I[er], ne pouvant se passer de son compositeur préféré, l'emmenait avec lui en Hongrie. Il ne s'agissait nullement de musique dans ce voyage; c'était une expédition guerrière pour prêter main-forte à Rodolphe II, empereur d'Allemagne, contre Mahomet III, le sultan redoutable des Turcs. Il est probable que le compositeur avait su se rendre indispensable.

Quatre ans plus tard, en 1599, Monteverdi faisait partie de la suite directe de Vincent lorsque ce dernier s'en alla accomplir une tournée dans les Flandres. Cette fois c'était bien un voyage d'agrément qui devint pour le musicien un voyage d'instruction complémentaire. Claudio Monteverdi, qui à la chapelle ducale vivait aux côtés du maître de chapelle Giacche de Wert, devait être friand de cette musique flamande, dont son chef lui avait souvent parlé et dont il avait discuté les tendances et les combinaisons harmoniques. Le frère de Monteverdi, Giulio Cesare, dans sa fameuse *Dichiaratione* qui accompagne le cinquième livre des Madrigaux à cinq voix, dit que Monteverdi rapporta en Italie, quand il revint des bains de Spa en 1599, *il canto alla francese*, le chant à la française [1].

Pendant ces deux voyages, Monteverdi avait tenu à ce que sa femme ne restât pas à la Cour de Mantoue; il était allé chez son propre père à Crémone demander un asile pour Claudia. Sa lettre [2], à laquelle il nous faudra souvent faire des emprunts, est des plus intéressantes et nous donne des détails très précis sur la situation pécuniaire des Monteverdi à la suite de ces deux absences. Nous apprenons que Claudia touchait demi-solde pendant le voyage de son mari : « Si la fortune me fit appeler au service de S. A. S. en Flandre, elle me fut contraire en cette occasion, en ce que la dame Claudia, restée à Cré-

1. C'étaient sans doute la légèreté des harmonies, l'adroit croisement des voix et le balancement varié des rythmes au gré du sujet, qualités qui caractérisaient la musique des chansons d'alors.

2. Lettre du 2 décembre 1608.

mone, eut à fournir la dépense de notre maison avec servante et serviteur, alors qu'elle ne recevait à ce moment de S. A. S. que 47 lire, en plus de l'argent que me donna ensuite le seigneur père... »

Le voyage en Flandre avait été décidément une mauvaise spéculation pour les Monteverdi; car nous avons vu [1] que le père de Claudio avait dépensé pour son fils pas mal d'argent (plus de cinq cents ducatini) « quand il vint à Crémone avec femme, servante, serviteurs, carrosse et enfants, pendant qu'il servait S. A. S. en Hongrie et en Flandre. »

Mais laissons ces récriminations qui sont postérieures de huit ou neuf ans au motif qui les dictait, et ne nous occupons que des étapes progressives qui marquèrent l'ascension de notre musicien vers la gloire. En 1596, lorsque Giacche de Wert mourut à l'âge de soixante ans, le jeune Monteverdi — il avait à ce moment-là vingt-neuf ans — songea en son for intérieur à briguer cette succession qui l'aurait mis à la tête de l'orchestre ducal. Il était bien placé pour obtenir ce poste qu'il enviait puisqu'il accompagnait alors le duc en Hongrie; mais il est probable aussi que son éloignement de Mantoue lui nuisit. Un musicien de Crémone, Benedetto Pallavicino [2], fut

1. Lettre du 27 novembre 1608, citée p. 9.

2. Benedetto Pallavicino, auteur de plusieurs recueils de madrigaux et de *Laudes*. Le musicographe allemand Vogel, auteur d'une étude sur Monteverdi parue dans les *Viertel Jahresheften* (la Revue trimestrielle), de Breitkopf et Hærtel, met une tenace érudition à contester la date de la mort de Pallavicino, qui, selon lui, ne serait survenue qu'en 1607, alors que la lettre de Monteverdi fait foi pour déterminer cette mort en 1601. M. Vogel veut que Monteverdi ait commis une erreur; il préfère s'en rapporter aux dates des éditions de diverses œuvres de Pallavicino; comme s'il n'était pas plus facile d'admettre que ces éditions ont paru après la mort du maître de chapelle! N'arrive-t-il pas encore journellement aujourd'hui qu'en publiant des volumes d'écrivains décédés on maintienne sur la couverture du volume les titres de l'auteur, soit qu'il ait été de l'Académie française, soit qu'il ait été agrégé de l'Université, professeur dans une faculté, etc., etc..? Pour ma part, je préfère m'en tenir à la date donnée par Monteverdi, d'autant plus que deux ans après cette date, Monteverdi occupait le poste qu'il avait sollicité par la lettre en question.

nommé. Pallavicino ne garda pas cette situation bien longtemps ; il mourut en 1601. Claudio Monteverdi ne voulut pas, cette fois, laisser passer une aussi bonne occasion d'améliorer son sort et d'affirmer la conscience qu'il avait de sa propre valeur. Il écrivit au duc de Mantoue la lettre suivante, dont il convient de remarquer, chemin faisant, la finesse entortillée, en même temps que la dignité malicieuse :

Mantoue, 28 novembre 1601.

« Mon Sérénissime Seigneur très vénéré,

« Si je n'accourais pas, à l'occasion de la mort de Pallavicino, pour solliciter moi-même de la bonne grâce de V. A. S. le titre que jadis M. Giacche avait sur la musique, il se pourrait, pour mon malheur, que l'envie eût comme effet qu'un autre vînt s'employer, — plutôt par habileté oratoire que par habileté musicale — de telle façon que, troublant les bonnes dispositions de V. A. S. à mon égard, on pourrait lui faire croire que de ma part ceci proviendrait de quelque crainte, ou de mon incapacité, ou d'une trop haute opinion de moi-même qui serait cause que je resterais ambitieusement à attendre ce que je devrais (ainsi qu'il convient au faible serviteur que je suis) solliciter soigneusement avec une humilité particulière et rechercher. De même si je ne cherchais pas l'occasion de servir V. A. S. davantage lorsqu'une telle occasion se présente, V. A. S. aurait raison de se plaindre justement d'un service négligent de ma part ; et si, en même temps, mon faible savoir ne cherchait pas un champ plus vaste pour se montrer, en des motets ou des messes où il vaut quelque peu, au goût parfait de V. A. S., V. A. pourrait se plaindre de moi à juste titre et avec raison. Et enfin le monde, m'ayant toujours vu au service de V. A. S. avec mon grand zèle et dans ses bonnes grâces après la mort du fameux messer Striggio, persévérer après celle de l'excellent messer Franceschino [1],

1. Rovigo (Franceschino), né à Mantoue en 1542, fut organiste de la

et finalement encore après celle de l'habile messer Benedetto Pallavicino; si je ne recherchais pas, non à cause de mon mérite, mais par la fidèle et singulière dévotion que j'ai toujours eue pour le service de V. A. S., le poste qui se trouve à présent vacant dans cette partie de l'église; et si, enfin et surtout, je ne demandais avec grande insistance et humilité le susdit titre; le monde pourrait avec raison murmurer contre ma négligence. Pour toutes les susdites raisons, par conséquent, et pour celles que peut-être, pour ma bonne fortune, la bonté de V. A. S. pourrait y ajouter, vu qu'Elle n'a jamais dédaigné mes faibles compositions, je lui demande humblement d'être maître de musique et pour la chambre et pour l'Eglise. Et si cela m'est accordé par la bonté et la grâce de V. A. S., je le recevrai avec l'humilité qui convient à un faible serviteur lorsqu'un grand prince tel que V. A. S. le favorise et l'agrée, devant lequel je m'incline avec la plus humble vénération; en implorant chaque jour pour lui de Dieu le bonheur le plus grand qu'un serviteur dévoué et fidèle peut désirer par grand attachement à son maître.

« De V. A. S. le très humble et très reconnaissant serviteur,

« Claudio Monteverdi. »

Est-il utile de faire remarquer, à côté de la forme très noble de cette sollicitation, la rouerie de Monteverdi contre son prédécesseur? Il qualifie Striggio de « fameux »; Franceschino est décrété « excellent »; et Pallavicino n'obtient que l'épithète d' « habile ». Ce n'était, en vérité, qu'un médiocre musicien, mais un technicien, un homme de métier, une façon de fort en thème, mais non en thèmes musicaux. Et Monteverdi son compatriote ne s'est pas fait faute de dire son avis sur son concurrent injustement heureux.

chapelle ducale sous le duc Guillaume; on lui doit des motets, des madrigaux; il mourut en 1597.

Quoi qu'il en soit, sa requête fut agréée ; car lorsqu'en 1604 son quatrième livre de Madrigaux parut à Venise, Monteverdi était, sur la couverture, désigné sous le titre de *Maestro della Musica del Sereniss. Sig. Duca di Mantova.* Son vœu le plus cher avait été ainsi exaucé. En même temps le duc de Mantoue lui accordait, le 10 avril 1602, le titre de citoyen de Mantoue pour lui, les siens et ses descendants de l'un et l'autre sexes. Mais par une négligence assez curieuse — assez coutumière aussi à cette époque, car nous verrons qu'on ne transmettait pas plus au trésorier les naturalisations que les ordres de paiement de traitement ou les promesses d'augmentation — cette naturalisation de Monteverdi et de sa famille ne fut pas inscrite sur le registre de la Chancellerie mantouane. Claudio fut obligé de réclamer cette inscription en 1628 ; elle lui fut accordée très facilement par le duc Charles de Nevers en échange des services rendus à ses prédécesseurs [1].

*
* *

Ici, il nous faut ouvrir une parenthèse. Pour continuer la tâche que j'ai entreprise, il conviendrait, non seulement d'énumérer la production musicale de Monteverdi année par année, mais d'en expliquer l'évolution et le progrès. Monteverdi, nommé maître de chapelle, songea à agrandir son art, en lui apportant non point des combinaisons de sons nouvelles, mais l'emploi nouveau de ces combinaisons ; car il a pensé qu'il existait, pour émouvoir l'âme humaine, d'autres formes que le chant religieux et son expression polyphonique, le motet, ou le chant profane et son expression par la musique à plusieurs voix, le madrigal. Mais qui peut déterminer si c'est précisément à l'époque où Monteverdi obtint les fonctions convoitées par

1. Davari (ouvr. cité, pp. 84 et 127) a retrouvé aux Archives de Mantoue le décret qui restituait à Monteverdi son titre.

lui, qu'il modifia sa manière et qu'il songea à écrire des œuvres théâtrales ? Ce serait une grave erreur que de fixer une date précise à cette réforme, car depuis longtemps le compositeur cherchait à faire brèche au nouveau système musical. Il avait compris, bien avant ce moment, que malgré toute la coloration qu'on pouvait obtenir par la voix dans le chant *a capella,* malgré tout le soin qu'il avait mis à écrire des madrigaux à plusieurs voix accompagnés par des instruments, il y avait encore d'autres réformes à accomplir telles que la simplification de la polyphonie et la recherche de l'expression exacte des sentiments et non la recherche de la déclamation, du procédé.

Malheureusement, si simples que soient la vie ou l'évolution d'un Monteverdi, la façon d'exposer cette existence ou ces audaces dans la conception d'un système musical, n'échappe pas à la convention ; et je ne veux pas encombrer mon récit par des explications et des digressions qui ralentiraient l'action, et morcelleraient inutilement l'histoire de la carrière du grand homme. Le lecteur trouvera plus loin[1] un chapitre consacré aux madrigaux de Monteverdi et au madrigal en général.

Mais d'ores et déjà il convient de dire que Monteverdi fut une résultante autant qu'il fut un novateur. De tous côtés, à l'époque où il vécut, la révolution avait été tentée. Partout on ergotait et même on se disputait sur la musique. Devait-elle continuer à être savante, abstraite, à rester l'apanage de quelques théoriciens ? Ne devait-elle pas plutôt s'approcher de la vie, de la vérité ? Des tendances nouvelles allaient se faire jour dans le monde musical. La musique dramatique n'était le domaine que d'une élite ; c'était un jeu pour les princes, un divertissement pour les privilégiés de la naissance. En même temps que Mantoue possédait un Monteverdi qui ramenait la musique de la formule conventionnelle à l'étude du cœur humain, il y

1. Cf. chap. XII, pp. 224-249.

avait à Florence des musiciens qui, sans voir aussi loin, comprenaient que le drame lyrique, tel qu'on le pratiquait à l'époque, était trop alambiqué, trop fiorituré. Il faut lire dans le substantiel volume de M. Romain Rolland[1], volume trop ignoré chez nous, les phases de la naissance du drame lyrique moderne et plus spécialement le chapitre consacré au drame lyrique florentin. Aussi ne parlerai-je de cette génération qu'en mentionnant les deux chefs de file, Giulio Caccini, dit Jules Romain, et Jacopo Peri.

Caccini et Peri faisaient partie de cette école qui s'était entichée de la musique grecque ancienne pour étayer un système nouveau. Or, on trouvait dans cette musique grecque de quoi soutenir deux thèses opposées : tous étaient d'accord pour ramener l'art des sons à la simplicité d'autrefois et supprimer toute harmonie plus riche que les harmonies de l'art ancien désuet. Mais c'était la musique qui pâtissait le plus dans cette réforme ; quelle part lui ferait-on dans le drame musical ? deviendrait-elle le drame lui-même ou serait-elle l'esclave de la poésie ?

Caccini (1550-1618) n'admettait pas que la musique ne tînt pas compte des paroles. Dans ses *Nuove Musiche*[2] il formule ainsi sa thèse : *Non potevano esse muovere l'intelleto senza l'intelligenza delle parole* (Il n'est pas possible d'émouvoir l'intelligence sans qu'on fasse comprendre les paroles). Cela ne l'empêcha pas du reste d'enjoliver parfois ses *canzone* de ces *portamenti* (ports de voix), de ces *giri* (roulades), de ces *gruppi* qui sont comme des lierres grimpant autour d'un tronc d'arbre. L'abus de ces lierres a, on le sait, fini plus tard par étouffer presque complètement la musique italienne. Je dois ajouter que Caccini eut le talent d'appliquer lui-même ses

1. Romain Rolland. — *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti.* (Thèse pour le doctorat ès lettres.) — Ernest Thorin, éditeur, Paris, 1895.

2. Un exemplaire de cet ouvrage, publié à Florence chez Marescotti en 1601, se trouve à Paris à la Bibliothèque nationale.

théories : sa manière se tient à égale distance de la sécheresse qui mène au procédé et tarit toute source d'inspiration, et de la fioriture qui n'est que la contrefaçon de l'art.

Giacopo Peri (1561-1633) tenta dans la musique dramatique la réforme que Caccini avait essayée dans la mélodie ; c'était un excellent virtuose et un maître dans l'art du chant ; sa *Tetide*, son *Orfeo*, sa *Dafne*, se recommandent encore aujourd'hui par une certaine noblesse, à laquelle la poésie ajoutait son charme, mais qui manquait de profondeur. Peri s'est efforcé de trouver un style récitatif musical qui tenait compte de l'action du drame et cherchait à modeler le chant sur les syllabes du dialogue.

Monteverdi, depuis son retour de Flandre, avait pu apprécier les œuvres des contrapuntistes flamands et français ; et on peut admettre aussi que la fréquentation d'un Giacche de Wert à la Cour de Mantoue avait porté ses fruits sur un esprit aussi averti que celui de Monteverdi. Mais Claudio n'était pas un imitateur servile ; il avait tourné ses yeux vers l'antiquité grecque comme source de la vraie beauté ; et, là où d'autres n'avaient vu que des formules, où d'autres n'étaient restés que des musiciens scolastiques, suivant des sentiers tout tracés, il avait observé, et il rêvait d'ouvrir toutes grandes les fenêtres à la vie, à la nature. L'expression de la passion, les mouvements de l'âme, la possibilité de leur traduction par le moyen de la musique, voilà le but de ses efforts continuels. Le style récitatif est pour lui un moyen ; les ressources qu'il emploiera seront la voix accompagnée par l'orchestre ; mais la voix ne sera plus le but, l'instrument ne sera plus un appareil destiné à produire des sons brillants. Tous deux concourront à créer de l'émotion dans l'âme de l'auditeur, tous deux seront le reflet des mobiles qui mènent le monde. Jusqu'ici on avait parlé non sans splendeur le langage de la religion qui était celui de l'imploration, de la glorification, de la terreur ou de l'affliction. Le cri du cœur, l'élan de la passion humaine, le choc des sentiments

qui agitent l'homme avaient trouvé celui qui savait les interpréter. Le drame allait vivre et Monteverdi lui-même devait vivre son drame.

Ses madrigaux reflètent cette volonté de rapprocher la musique rationnellement des sentiments vrais au lieu d'en faire un art d'agrément ou de virtuosité s'appliquant uniquement à charmer les sens. Entre son troisième livre de Madrigaux qui parut en 1592, puis le quatrième livre et le cinquième livre qui furent livrés au public, l'un en 1603, l'autre en 1605, il y a tout un monde.

Le madrigal polyphonique peut se comparer à une symphonie chantée, dans laquelle le violon serait le ténor ou le soprano, l'alto figurerait un ténor ou un soprano plus graves, le violoncelle remplacerait le baryton ou le mezzo-soprano et la contrebasse ferait la basse ou le contralto. Monteverdi arrivait à un moment où le chant ne lui suffisait plus pour traduire sa pensée. A ce titre, le cinquième livre de Madrigaux présente une page vraiment caractéristique, le madrigal intitulé *O Mirtillo anima mia*. Cette pièce exprime les tendres reproches de la bergère Amaryllis au berger qu'elle aime et qui n'a sans doute rien fait pour se rapprocher d'elle. Même exécuté au piano, ce madrigal laisse supposer l'orchestre, tellement les dessins symphoniques sont nettement accusés par la polyphonie. Amaryllis, le premier soprano, chante la partie importante, et les autres voix n'interviennent pour ainsi dire pas dans le discours musical, elles ne font que pourvoir à l'accompagnement, qui est d'une sobriété admirable. Dans les seules deux premières mesures et dans les quatre dernières, et aussi dans deux ou trois mesures du milieu, les voix se confondent. Partout ailleurs la basse ou le ténor se taisent pour conserver à l'œuvre son caractère de légèreté et aussi de *canzone* accompagnée par un bruissement d'orchestre. Cette légèreté n'est brisée que dans la dernière strophe *E tu perchè ne stringi* où la phrase mélodique passe du ténor à la basse, parce que Monteverdi a voulu

marquer le ton de reproche, de douleur, de cette phrase *E tu perchè stringi.*

Et si nous considérons ce madrigal au point de vue harmonique, nous trouverons qu'il est d'une de ces belles hardiesses, comme on en rencontre dans certains poèmes chantés de Debussy, ou dans *Adélaïde*, par exemple, de M. Maurice Ravel, ou dans le *Rossignol*, de M. Strawinsky. Voici, en effet, une pièce en *ré* majeur ; elle débute dans la tonalité la plus éloignée qui puisse exister pour sa tonique, c'est-à-dire en *ut* majeur ; et savez-vous comment elle conclut ? Le plus loin qu'il soit possible de son axe sonore, autrement dit, en *mi* majeur. Si je consulte le cours de composition de M. Vincent d'Indy au chapitre « Tonalité[1] », je vois que la « tonalité » est le rapport « des sons et groupes constitutifs de la mélodie à un son déterminé qu'on nomme tonique ». Or Monteverdi saute à pieds joints par-dessus ce rapport ; il n'est pour ainsi dire hypnotisé que par une seule idée : réaliser l'expression dramatique vraie, « l'humanité » du texte qu'il a à mettre en musique. Ah ! il s'éloigne nettement, diamétralement, des routiniers de son époque, de ceux qui avaient enclos le langage de l'amour ou de la douleur ou de la tristesse dans des formules toutes tracées et qui exprimaient des passionnettes au lieu de passions ou bien qui pleurnichaient au lieu de pleurer. Il faut même avouer que sa conception réaliste du madrigal laissait loin derrière elle la conception des Josquin de Près, des Orlando de Lassus et d'autres dont il avait certainement connu les œuvres.

Les médiocres, les partisans de l'effet facile, ceux qui n'admettent l'art que soumis à une discipline rigoureuse, les faux maîtres qui sont des écoliers tenus en lisière pendant toute leur carrière, devaient s'indigner de voir un jeune chef de la Chapelle ducale, fraîchement promu, se

1. Vincent d'Indy. — *Cours de composition musicale*, en collaboration avec M. Sérieyx. Premier livre, p. 40.

permettre une esthétique différente de la leur, ou afficher une personnalité supérieure à leur talent habitué à fréquenter les routes trop parcourues. Déjà, ils avaient relevé des hardiesses dans les livres de madrigaux antérieurs au cinquième. Des madrigaux comme *S'andasse amor a caccia* (L'amour s'en va à la chasse)[1], avec la reprise successive du thème par.toutes les voix en fanfare, la mesure souple, le rythme on ne peut plus libre, les ripostes en mouvement contraire de ce morceau; ou bien comme la profondeur d'accent de celui qui est intitulé *Ch'io non t'ami* (Que je ne t'aime pas)[2], avec son style polyphonique si peu rigide, avec l'obstination de la musique à souligner la signification poétique de l'œuvre; de pareilles libertés étaient des crimes de lèse-grammaire. On le fit bien voir à Monteverdi. L'orage grondait depuis 1600, six ans avant le cinquième livre des Madrigaux.

Celui qui avait déclaré les hostilités à l'aventureux novateur c'était Gio Maria Artusi, chanoine de la congrégation du Saint-Sauveur de Bologne. Il avait écrit quelque musique, certaines *Canzonette* à quatre voix qui avaient trouvé éditeur à Venise et qui sans doute avaient dû rester empilées dans le fond de la boutique de cet imprudent libraire. Mais Artusi était surtout un musicien didactique; on lui devait un volume sur le contrepoint. Or la gloire naissante de Monteverdi suscita de la part du chanoine théoricien non point un livre mais un libelle, dont il importe de parler en détail; car il montre, mieux que ne le saurait faire le dithyrambe le plus flatteur, la place que Monteverdi tenait à l'origine du XVII[e] siècle dans la musique.

Le livre s'intitulait *L'Artusi* ou *les Imperfections de la musique moderne*[3]. C'est un vrai pamphlet dirigé contre

1. Deuxième livre de Madrigaux (1590).
2. Troisième livre de Madrigaux (1592).
3. *L'Artusi overa delle Imperfettioni della moderna musica. Ragionamenti due. Ne quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni*

Monteverdi. L'auteur commence par une préface où il affirme qu'il n'y a là aucune personnalité visée, aucune intention de polémique, mais le simple but de servir la vérité et l'art. Artusi imagine que deux gentilshommes se sont transportés à Ferrare à l'occasion du mariage de Philippe III d'Espagne avec Marguerite d'Autriche. Les deux gentilshommes sont le signor Luca et le signor Vario; l'un et l'autre sont deux dilettanti de la musique; mais surtout deux comparses destinés — ingénieusement du reste — à être les porte-paroles d'Artusi. L'auteur n'est pas, au surplus, d'une modestie à toute épreuve, car il n'hésite point à se faire citer en exemple et à être pris comme une autorité par les deux champions de ses propres idées.

C'est le deuxième *ragionamento* où Monteverdi est surtout pris à partie par Artusi. Le signor Luca a soi-disant entendu une série de madrigaux nouveaux dans le salon d'un jeune seigneur de Ferrare, Antonio Goretti[1]. Or ce salon était rempli de connaisseurs qui ont trouvé les madrigaux bien chantés; « mais les nouvelles règles qui y sont apportées et les nouveaux *modi* qui en découlent les rendent désagréables à l'oreille ». Et pour bien montrer qu'il n'a nullement voulu faire de personnalité, Artusi met dans la bouche de son interlocuteur une critique des plus acerbes contre des passages de madrigaux de Monteverdi; les exemples sont choisis dans les madrigaux *Cruda Amarilli*, puis *Anima mia perdone* et enfin *Che se tu se il cor mio*[2]. La malice est vraiment cousue de fil un peu trop blanc.

compositori; del R. P. Gio Maria Artusi da Bologna. In Venetia, appr. Giacomo Vicenti, 1600. — Exemplaire à la bibliothèque du Conservatoire à Paris, 7 ffts prélim. et 72 pages petit in-folio.

1. Antonio Goretti était grand amateur de musique. Monteverdi parle de lui dans une lettre du 30 octobre 1627 (voir p. 182).

2. *Cruda Amarilli* fait partie du cinquième livre des Madrigaux, paru en 1605; quant à *Anima mia perdone* et le *Che se tu se il cor mio*, ils sont insérés dans le quatrième livre des Madrigaux, paru en 1603. Comme le livre d'Artusi date de 1600, il est hors de doute que des copies des madrigaux de Monteverdi circulaient dans le public, comme c'était alors la coutume, avant d'être imprimés.

Le signor Luca formule aimablement son jugement en ces termes : « En vérité, l'expérience que j'ai en fait d'art me permet d'affirmer que l'auteur de ceci n'a jamais rien fait de bon. Je vous le dis franchement, ces compositions sont contraires à ce qu'il y a de beau et de bon dans l'art de la musique ; elles sont insupportables à l'oreille et la blessent au lieu de la charmer. L'auteur ne tient aucun compte des saints préceptes relatifs à la mesure et au but de la musique. »

Artusi s'en prend ensuite aux dissonances et aux doubles dissonances dont sont parsemés les madrigaux. Il montre quel emploi judicieux ont pu en faire des maîtres comme Cipriano di Rore, Palestrina, Porta, Claudio Merulo, Gabrieli, Gastoldi, Nanino, Giovanelli, Orlando di Lasso, Filippo di Monte, Giacche de Wert, et enfin et surtout Artusi dans son *Art du Contrepoint*. Mais, ajoute-t-il, les modernistes se moquent bien de cela ! Et il continue sa diatribe contre les accords de septième qui apparaissent sans préparation : « Cet emploi des septièmes, dit-il, tout à fait contraire aux anciennes règles prescrites, est scandaleux ». Puis il s'en prend au madrigal *O Mirtillo* [1] que j'ai cité quelques pages plus haut et qui, à mon avis, peut être considéré — qu'on me permette cet anachronisme — comme la préface de *Cromwell* de la révolution musicale accomplie par Monteverdi. Artusi en fait la critique ainsi qu'un professeur d'harmonie ferait d'un devoir d'élève et il termine en disant qu'il ne peut saisir « comment un musicien se laisse aller à faire des fautes qui sauteraient aux yeux de tout petits enfants. »

Cette série d'attaques directes ou indirectes n'a pas porté ; le magister ès-technique musicale revient à la charge

1. *O Mirtillo* fait partie du cinquième livre des Madrigaux. il ne fut donc publié qu'en 1605. mais il est à présumer que Monteverdi l'avait souvent fait entendre en public, en avait répandu des copies et que la réputation de ce petit chef-d'œuvre gênait l'envieux Artusi, comme cela s'était passé pour les autres madrigaux pris à partie, que je viens de mentionner.

deux ans plus tard en 1603 avec la seconde partie des *Imperfettioni della moderna musica.* Il est probable que Monteverdi avait dû répondre à la première diatribe ; car nous voyons qu'Artusi cite certains fragments de lettres du musicien dans le second pamphlet ; ces lettres étaient malicieusement signées de ce pseudonyme : *Ottuso Academico*, « un académicien obtus ». Avec une incontestable loyauté Artusi défend ses idées dans les termes mêmes dont s'était servi Monteverdi et en les défigurant selon les besoins de la cause. Je pourrais suivre le Zoïle musical, le Beckmesser de Bologne, dans toute sa dialectique et son érudition tronquées. L'intérêt serait mince. Artusi du reste ne convainquit pas plus ses adversaires que Monteverdi n'eut raison des siens. Monteverdi posait en principe dans ses lettres le droit d'user de modulations nouvelles et de combinaisons inédites de tons pour exprimer de façon nouvelle les sentiments humains. Artusi, par contre, s'acharnait à démontrer qu'il n'y avait pas d'autres modulations à employer que les anciennes, celles dont l'usage avait été consacré par les patriarches de la musique.

Rien n'est nouveau sous le soleil. La critique injuste et le parti pris sont de toutes les époques ; n'être pas compris n'est pas toujours la marque du beau, mais c'est souvent la rançon du génie. Or, il est sûr qu'un homme de métier comme Artusi était autorisé à avoir et à manifester des préférences pour certaines formes d'art. Avait-il le droit de prétendre qu'à part ces préférences il ne pouvait pas y avoir de musique et de se renfermer dans un système en dehors duquel personne ne trouvait grâce ? Critiques, critiques, mes frères, méditons sur le cas Artusi-Monteverdi ; il s'est renouvelé sous la forme La Harpe-Gluck, Hanslick-Wagner, et bien d'autres encore ; et, comme des sages, tournons sept fois notre plume dans l'encrier avant d'émettre de ces jugements définitifs que la postérité se charge de réformer.

Monteverdi était d'une nature essentiellement calme,

Du tempérament italien il ne possédait pas la fougue, l'emportement. A cette polémique virulente, il aurait pu répondre de façon acerbe. Il commença par faire attendre cinq ans sa réponse : il ne la publia qu'en 1605 dans son cinquième livre de Madrigaux dont elle est la post-face ; elle semble se cacher derrière cette série de chefs-d'œuvre qui, mieux qu'elle encore, doivent avoir raison d'Artusi ; cette réponse est d'une tenue très sereine, elle est maîtresse d'elle-même, presque ironique et dédaigneuse, ainsi qu'on en peut juger :

« Studieux lecteurs,

« Ne soyez pas surpris de ce que je livre à l'impression ces madrigaux, sans avoir préalablement répondu aux objections que l'Artusi a dirigées contre certains petits passages détachés. Car, me trouvant au service de S. A. S. de Mantoue, je ne dispose pas de tout le temps dont parfois j'aurais besoin. Cependant j'ai déjà commencé à rédiger la réplique pour faire connaître au monde que je n'écris pas mes compositions au petit bonheur. Dès qu'elle aura été copiée, elle paraîtra sous le titre de la *Seconde Pratique ou Perfection de la Musique Moderne*[1]. Certains en seront peut-être surpris, ne s'imaginant pas qu'il puisse exister d'autres pratiques que celle qui a été enseignée par Zarlino[2]. Mais qu'ils soient bien persuadés qu'en ce qui concerne les consonances et les dissonances il y a un autre point de vue à considérer que celui qui existe déjà, et que cet autre point de vue est justifié par la satisfaction qu'il procure au sens de l'ouïe comme à la raison[3]. C'est là ce

1. En italien *Seconda Pratica, overo Perfettioni della Moderna Musica*, titre bien destiné à répliquer aux *Imperfettioni della Moderna Musica*.

2. Cf. page 15.

3. Ceci est une riposte directe à ce passage d'Artusi : « Le sens est affolé (*ingannato*) et c'est le résultat qu'obtiennent délibérément tous ces faiseurs de neuf qui le jour et la nuit s'escriment sur les instruments à chercher des effets. Ils ne comprennent pas que les instruments enseignent du faux, et qu'autre chose est la poursuite à tâtons par les sens

que j'ai voulu vous dire, afin que le titre de *Seconde pratique* ne fût pas accaparé par quelqu'un d'autre. Car les esprits novateurs pourront, en attendant, chercher des choses nouvelles relatives à l'harmonie et acquérir la persuasion que le compositeur moderne construit ses œuvres en les basant sur la vérité. Vivez heureux. »

La polémique continua ; mais Monteverdi, trop occupé pour continuer cette passe d'armes, accepta d'être défendu par son frère Giulio Cesare. Cette défense fut la *Dichiaratione* (la déclaration) imprimée dans les *Scherzi musicali* qui parurent en 1607 à Venise. Voici le début du plaidoyer du frère de Claudio[1] :

« Il y a quelques mois, parut une lettre de mon frère Claudio Monteverdi que certaines gens, sous le nom d'emprunt de Antonio Braccini da Todi[2], essayèrent de faire passer aux yeux du public comme une chose chimérique et vaine.

« C'est pourquoi, poussé par l'affection que je porte à mon frère, mais bien plus par toutes les vérités que cette lettre contient (et ne pouvant souffrir que ses œuvres soient ainsi blâmées), je me suis donc proposé de répondre pour cette fois-ci aux observations qui lui ont été faites ; car mon frère, lui, a pour principe de n'attacher de prix qu'aux seuls faits et non aux paroles.

« J'affirmerai donc à nouveau, point par point, et en plus de détails, ce qu'il a brièvement consigné dans sa lettre, afin que l'on apprenne qu'elle est bien différente de tout ce que son adversaire a tenté de démontrer.

aveugles, autre chose la recherche de la raison appuyée par le bon sens. » (Artusi, II, p. 213).

1. J'emprunte cette traduction à la brochure de Mlle Marie-Louise Pereyra, brochure de 20 p., remplie de notes puisées à bonne source, *Explication de la lettre qui est imprimée dans le Cinquième livre des Madrigaux de Claudio Monteverdi* (Paris, Bureau d'éditions de la Schola, 1911.)

2. C'était le pseudonyme qu'avait pris Artusi pour signer de nouveaux pamphlets contre Monteverdi.

« La lettre disait donc : *Ne vous étonnez point que je livre ces Madrigaux à la presse sans répondre aux observations que m'a faites l'Artusi.*

« Par Artusi, il faut comprendre l'ouvrage suivant : *L'Artusi overo delle Imperfettioni della moderna musica.* Or bien, l'Artusi, ne tenant nul compte du civil précepte d'Horace : *Nec tua laudabis studia haud aliena reprendes* (Epist., lib. I), dit tout le mal qu'il peut de certaines compositions musicales de mon frère Claudio, ou plutôt à propos de quelques minimes fragments de ces madrigaux.

« Ces minimes fragments, appelés par Artusi *passages*, qu'il a déchirés de cette façon dans la deuxième partie de son ouvrage, appartiennent au madrigal *Cruda Amarilli*, où l'harmonie naît pour ainsi dire de la mélodie générale de la pièce..... »

On comprend que ce manque de loyauté qui consistait à tronquer des citations ne fût pas du goût de Monteverdi ni de son frère. Et plus loin Giulio Cesare ajoute : «...Dans tout cela Artusi, tel un bon pédagogue, s'attache à quelques petits fragments ou passages (comme il dit) du madrigal de mon frère, *Cruda Amarilli*, et ne se préoccupant nullement de l'expression des paroles, les bouleverse de manière telle qu'il semblerait qu'elles ne dussent jamais avoir eu aucun rapport avec la musique. Ces passages sont donc, grâce à lui, privés de leurs paroles, de l'ensemble de leur harmonie et de leur rythme.

« Or si, dans les passages que lui (Artusi) trouve mauvais, le public s'avisait de remettre les paroles à leur place, il reconnaîtrait aussitôt l'erreur du jugement dudit Artusi, pour lequel toutes ces choses ne seraient que chimères et châteaux en l'air.

« Quoique ces passages n'aient pas été entièrement faits selon les règles de la première *Prattica*, mais suivant celles du bon sens, il est certain que si on avait administré pareil traitement aux madrigaux de Cipriano, *Dalle*

belle contrade, *Se ben il duol*, *Et se pur mi mantieni amor*, *Poiché m'invita amore*, *Crudel acerba*, *Un altra volta*, et d'autres encore, dont l'harmonie est pour ainsi dire la servante attentive des paroles, ils ressembleraient à des *corps sans âme*, étant privés de ce qui est l'élément capital de la musique..... »

Et Giulio Cesare explique que la première *Prattica*, c'est l'ancienne façon de composer ; quant à la deuxième *Prattica* qu'on reproche à son frère, Monteverdi n'en est même pas l'inventeur, mais bien Cipriano di Rore ; et il ajoute que Claudio ne pouvait pas bâtir de la musique d'après la première *Prattica*, puisque cette méthode est basée sur une erreur qui établit que l'expression musicale doit être subordonnée aux paroles ; alors que le vrai principe est : *l'oratione* (l'expression poétique) *sia padrone del armonia e non serva* (doit être la patronne de l'harmonie et ne pas en être l'esclave).

Mais toutes ces polémiques n'empêchèrent point Monteverdi de poursuivre son œuvre forte, vécue, sincère. Il était dans toute la force de l'âge, il avait conscience de l'idéal qu'il poursuivait. Son génie rompait avec son époque, se dérobait audacieusement aux théories des pédagogues comme aux médiocres influences des musiciens terre à terre. Il ouvrait au monde des sons un chemin dans lequel nous revenons aujourd'hui avec délices, avec reconnaissance, pour entendre chanter et la vie, et la grande voix de la nature.

CHAPITRE IV

L'AURORE DU GÉNIE

Les occupations de Monteverdi à Mantoue. — La représentation d'*Orfeo* (carnaval de 1607). — Une lecture d'*Orfeo* au pays natal. — Monteverdi à Milan. — La maladie et la mort de sa femme Claudia. — La douleur du musicien s'exhale dans l'*Ariana* (1608). — Ce qui reste de l'*Ariana*. — Analyse du *Lamento*. — L'*Ariana* ne serait qu'un fragment de spectacle — Monteverdi écrit le prologue de l'*Idropica* (1608), à-propos musical. — Le *Ballo delle Ingrate* (1608). — Les diverses transformations du *Lamento*.

Les critiques même violentes étaient loin d'être un obstacle à la production de Monteverdi. Les occupations de Claudio étaient considérables : « Non seulement il a la charge de la musique tant d'église que de chambre », dit son frère Giulio Cesare dans la préface[1] des *Scherzi musicali* que je viens de citer au chapitre précédent, « mais il est encore chargé de toutes sortes de services extraordinaires. A la Cour d'un si grand prince, la majeure partie du temps est occupée tantôt par des tournois et ballets, tantôt par des comédies et divers *concetti* (jeux d'esprit) et enfin par des concerts pour deux violes bâtardes... »

Ce travail qui eût suffi à remplir les journées d'un compo-

1. Traduction de Mlle Marie-Louise Pereyra; page 6 de la brochure mentionnée plus haut, p. 58.

siteur n'empêchait pas Monteverdi de distraire de ses emplois musicaux le temps pour composer son *Orfeo* qui devait être la réhabilitation de la tragédie grecque par un observateur de la nature, au moyen de la recherche de l'expression vraie.

Cet *Orfeo*, dont le livret était d'Alessandro Striggio, le secrétaire du prince et le fils du célèbre madrigaliste, fut le premier opéra représenté à Mantoue. Il est évident que le duc, très amateur de musique, a dû longtemps hésiter avant de laisser jouer un opéra jusqu'au moment où celui de Monteverdi lui fut proposé par son maître de chapelle. Véritable événement que ce spectacle donné à l'Académie des *Invaghiti* pendant le carnaval de 1607, avant d'être joué à la Cour le 24 février, puis le 1er mars, spécialement pour les dames de la Cour, et d'autres fois encore. Le duc, non seulement, honora de sa présence toutes les représentations, mais il avait assisté aux répétitions[1]. Rien ne démontre mieux quelle importance il attachait à ce spectacle, une vraie nouveauté pour la Cour et pour Mantoue. Une autre preuve réside dans la lettre que le mantouan Carlo Magni écrivait le 23 février 1607 à son frère Giovanni, ambassadeur ducal à Rome : « Demain le Sérénissime Sgr prince fait réciter une *comédie* qui sera curieuse en ce sens que tous les interlocuteurs doivent parler en musique. » Voilà un jeune dilettante qui n'avait sûrement pas encore assisté à la représentation d'un grand nombre d'œuvres lyriques!

Pour toutes les représentations le duc avait fait remettre à chaque spectateur un livret imprimé « afin qu'on suivît l'action pendant le chant », dit une lettre de l'historiographe Follino, généralement chargé du compte rendu

1. Lettre du 1er mars 1607 du prince François de Gonzague, fils aîné du duc, à son frère Ferdinand à Pise : « On a représenté l'œuvre avec tant de goût que le Sgr duc ne s'est pas contenté d'être présent et de l'avoir entendue et de la faire répéter nombre de fois; il a donné l'ordre qu'elle fût représentée à nouveau. »

officiel des fêtes de la Cour. Il existe à Florence un exemplaire de ce livret, in-8° portant ce titre : *La Favola d'Orfeo rappresentata in musica il Carnavale dell'anno MDCVII nell'Accademia degli Invaghiti di Mantova, sotto li felici auspici del Serenissimo Signor Duca suo benignissimo protettore. — In Mantova, per Francesco Osanna stampator ducale. Con lic. de Sup. 1607.*

Du musicien et du librettiste sur cette brochure il n'était pas question. Les assistants se chargèrent de réparer l'injuste oubli de l'éditeur-imprimeur; et la réputation du compositeur grandit même parmi ses rivaux. Nous verrons en quelle estime il fut tenu dans le monde de la musique et que sa gloire ne fut pas seulement mantouane, mais plus qu'italienne, européenne aussi. L'œuvre est trop importante pour en pouvoir donner une rapide analyse; le lecteur en trouvera un exposé complet dans la seconde partie de ce volume[1].

Nous sommes assez peu renseignés sur les interprètes de la première représentation de l'*Orfeo*. Davari[2] a trouvé aux archives de Mantoue une lettre dans laquelle il est question du seul chanteur florentin Giovanni Gualberto, qui devait avoir chanté un des rôles principaux, et à qui il faut prodiguer tous les éloges, « spécialement pour sa belle méthode de chant. »

La réputation de l'*Orfeo* ne tarda pas à se répandre au delà des frontières de Mantoue. Pendant que le duc Vincent se soignait en juillet aux eaux thermales de San-Pier-d'Arena, Monteverdi profitait de l'absence de son seigneur pour aller se reposer auprès de son père à Crémone avec sa femme et ses deux enfants (son second fils Massimiliano était né en 1605). Ses compatriotes lui firent fête; n'est-il pas courant dans l'existence de voir la foule marcher au secours de la victoire? Tel qui n'était qu'un aligneur de rimes, un croque-notes, un barbouilleur de toiles,

1. Cf. chapitre XIII, pp. 250 à 270.
2. Ouvr. cité, p. 86.

un fabricant de statues, devient une sommité, dès que sa réputation émane de la capitale ; et le vers d'Emile Augier reste éternellement vrai :

Pour se faire connaître, il faut être connu.

Quoi qu'il en soit, l'Académie *degli Animosi* à Crémone, cette réunion de littérateurs, de savants et d'artistes, donna en l'honneur du Crémonais consacré par la célébrité une séance musicale. La substantielle brochure de M. Giorgio Sommi Picenardi[1], à laquelle j'emprunte ces détails, nous a conservé les noms des musiciens qui, le 10 août, exécutèrent des fragments de l'*Orfeo*. C'étaient : l'organiste Galeazzo[2], le joueur de viole Don Alessandro, le joueur de luth Spadarino, le ténor Don Batta Aglio, la basse Don Bartholomeo da Soresino, la basse Don Vincento da Viadana et le soprano Il Mincio. Grâce à tous ces noms, il serait facile de rétablir la distribution de l'œuvre de Monteverdi. Le ténor Don Batta Aglio chantait probablement le rôle d'Orfeo, la basse Don Bartholomeo da Soresino devait être Caron, la basse Don Vincento da Viadana un Esprit; et le soprano Il Mincio prêtait ses accents plus graves que ceux de la voix d'une femme aux personnages de la Messagère et d'Eurydice, alternativement, puisque ces deux rôles ne sont jamais en scène ensemble ; peut-être chantait-il aussi celui de la Musique qui figure dans le prologue. Tout ceci, du reste, n'est qu'hypothèse sans valeur documentaire.

La séance musicale avait été précédée du discours d'un médecin, Guglielmo Lupi, dans lequel l'auteur expliquait le décor et l'action d'après la représentation de février 1607 : « Une toile apparaissait sur laquelle était le mont Parnasse avec le cheval Pégase qui de son pied faisait surgir une source. Puis on a entendu deux chœurs de

1. P. 22, et notes, p. 34, de l'ouvrage cité.
2. Sur Galeazzo cf. la lettre du 10 septembre 1609, mentionnée p. 88.

bergers, de nymphes, qui, accompagnés par divers instruments, chantaient de nombreux vers ; Orphée répondait en chantant seul avec un théorbe... » Et l'on félicitait Monteverdi, et on le suppliait d'accepter d'être membre de l'Académie, lui qui avait toujours « fait entendre beaucoup de ses belles compositions à ses collègues ».

Mais ce n'était pas à Crémone seulement que Claudio pouvait jouir de sa réputation. Il lui avait fallu s'en échapper quelques jours après la fête de l'académie des *Animosi*, pour se rendre à Milan, sa partition sous le bras, chez son ami Dom Cherubini Ferrari, auteur de poésies religieuses. Et là il avait fait entendre son œuvre. Dom Cherubini n'avait pu contenir son enthousiasme et l'avait ainsi manifesté dans une lettre du 10 août 1607, adressée au duc Vincent :

« Le poète et le compositeur ont si bien représenté les sentiments qu'on ne peut rien y redire. La poésie est belle comme choix du sujet; plus belle encore est la construction, plus belle encore l'expression. Bref le livret est aussi parfait que pouvait l'être un travail dû à un génie tel que M. Striggi. Enfin, en ce qui concerne la musique, on est forcé d'avouer qu'elle égale en beauté la poésie et qu'elle la sert si bien qu'il serait complètement impossible de la remplacer par une plus belle. »

Le séjour de Monteverdi à Milan fut de courte durée; le musicien aurait dû aller à Venise surveiller l'édition de ses *Scherzi musicali a tre voci* qu'il avait écrits en 1599 à son retour de Spa. Il chargea son frère Giulio Cesare du soin de les faire paraître, et c'est ce dernier qui les accompagna de la fameuse *Dichiaratione* dont il a été question plus haut.

Quoique absent de Mantoue, le duc restait néanmoins en correspondance avec son maître de chapelle et ne se privait pas de lui commander du travail. Par l'entremise de son secrétaire Cheppio il lui fit adresser deux sonnets à

mettre en musique[1]. Monteverdi n'avait pu entreprendre la besogne très rapidement, car, il le dit lui-même dans sa lettre, il commençait à être souffrant. Il envoya néanmoins le premier madrigal en recommandant de le faire répéter soigneusement par les chanteurs de la Cour; quant à l'autre, il l'enverra plus tard : « Dans mon esprit, la composition est faite », dit-il; il demande seulement un peu de patience.

Nous savons quelles étaient les multiples occupations de Claudio à la Cour ducale. Nous avons vu et nous verrons encore que Monteverdi ne se contentait pas d'être exclusivement au service du duc, mais qu'il travaillait pour son propre compte. Ses charges de famille l'accablaient : ses deux enfants en bas âge ne s'élevaient point sans grever son budget, et la santé de sa femme atteinte d'une maladie incurable donnait au grand musicien de cruels soucis. La maladie de Claudia s'aggrava pendant le mois d'août; et Monteverdi eut l'immense chagrin de perdre la compagne tant aimée de sa vie. Elle expira le 10 septembre; ses obsèques furent célébrées dans la cathédrale de Crémone comme cela se pratiquait alors pour les étrangers, et elle fut enterrée dans l'église des SS. Nazaire et Celse, ainsi qu'en fait foi la mention suivante relevée sur le registre des actes mortuaires de la cathédrale : *Claudia Monteverdi Catanea, Mantovana, confes. comun. con l'estrema oncione morse adi 10 di settembre 1607, nella parocchia di San Sepolcro, et fu levata dalla Cathedrale come forastiera, et sepolta in san Nazaro :* « Claudia Monteverdi Catanea, de Mantoue, s'est confessée, a communié, a reçu l'extrême-onction et est morte le 10 septembre 1607 dans la paroisse du Saint-Sépulcre; sa dépouille, comme étrangère, a été enlevée de la cathédrale et ensevelie dans l'église de Saint-Nazaire. »

Quand la mort sépare deux créatures tendrement unies,

1 Lettre du 28 juillet 1607.

celle qui survit ou bien s'anéantit dans son désespoir, ou, par les secrètes énergies d'un tempérament d'artiste, s'exalte dans une sorte de révolte vengeresse, et, extériorisant ses sentiments, crée de la Beauté éternelle à la face du Destin aveuglément destructeur. De sa propre substance le poète alimente ainsi son inspiration. La douleur sert d'enclume au génie : Monteverdi y forgea le sien.



C'était le moment où le fils aîné du duc Vincent, le prince François de Gonzague, venait de conclure son mariage avec l'infante Marguerite de Savoie. La cérémonie avait eu lieu à Turin ; mais l'entrée solennelle à Mantoue devait se faire vers la fin du mois de mai 1608. Le duc Vincent décida de consacrer cette union par de belles fêtes dont les représentations musicales et dramatiques seraient le principal attrait. Il chargea le poète Rinuccini[1] d'écrire un poème et Claudio Monteverdi de le mettre en musique. Claudio n'était pas le seul compositeur qui eût à collaborer à ces spectacles ; Marco di Gagliano[2] eut aussi sa besogne tracée dans ce programme artistique.

L'historiographe Federico Follino avait été prié par

1. Ottavio Rinuccini fut le poète de la nouvelle école florentine qui voulait réformer la forme des tragédies grecques modernes si inférieures aux anciennes tragédies grecques. Ses collaborations avec Peri pour l'*Euridice*, avec Gagliano pour la *Dafne*, eurent une heureuse influence sur les destinées du drame lyrique italien.

2. Marco di Gagliano (1575-1642), né à Florence ; son œuvre la plus connue est la *Dafne*, livret de Rinuccini ; il est aussi l'auteur de madrigaux et de compositions religieuses, et surtout des *Repons à quatre voix*. Les drames lyriques dont il a écrit la musique, sans participer de l'esprit nouveau de l'epoque, montrent que Gagliano avait compris, comme Monteverdi, que la musique, tout en respectant la parole, ne devait pas céder le pas au poème ; et d'un autre côté, dans sa preface de la *Dafne*, qui est comme un manifeste, il affirme que « la musique n'est pas tout ; la vraie jouissance musicale vient de la compréhension des paroles ». En vérité, Gagliano, comme beaucoup de compositeurs d'alors, s'aperçut de la mauvaise voie dans laquelle s'engageait la musique ; mais ces théories servaient souvent aux uns et aux autres pour proclamer les tendances les plus diamétralement contraires.

le duc de se mettre en rapports avec Monteverdi; après avoir écrit au maître, son ami, et lui avoir présenté ses condoléances et celles de toute la maison princière « pour la perte d'une femme si rare et pourvue de tant de qualités[1] », il lui conseilla de se remettre au travail et de revenir au plus tôt à Mantoue, « parce que c'est le moment d'acquérir la plus grande somme de célébrité qui puisse échoir à un homme. »

Monteverdi se rendit aux sages conseils de Follino et revint à Mantoue en octobre. Rinuccini arriva de son côté; le musicien et le poète purent ainsi prendre contact pour l'*Ariana*, l'œuvre à laquelle ils allaient l'un et l'autre attacher leur nom.

Pendant que tous deux travaillaient avec acharnement, des intrigues compromettaient le sort de l'*Ariana*. Francesco Cini, le librettiste de la *Tetide*, accumulait tous ses efforts pour faire recevoir et représenter à la Cour de Mantoue cette tragédie dont Peri avait écrit la musique. Le duc, qui avait commandé la partition d'*Ariana* à Monteverdi et à Rinuccini, ne voulut pas manquer à sa parole et refusa de céder à d'illustres influences qui voulaient lui imposer la *Tetide*.

Monteverdi se dépensait à la composition de son *Ariana* jusqu'à en être gravement malade, — il le dira lui-même vingt ans plus tard[2] : « Le délai trop court m'avait amené presque à la mort pendant que j'écrivais l'*Ariana* ». Rien ne le détournait de son but, pas même la représentation de la *Dafne*, de Marco di Gagliano, dont, lors de son intronisation à Mantoue, le cardinal Fernand de Gonzague avait fini par obtenir du duc son frère la représentation; lorsque, la malechance s'acharnant sur Monteverdi, l'interprète de son œuvre, la Caterinuccia Martinelli[3] tombait malade

1. Lettre du 24 septembre 1607, écrite par Follino à Monteverdi. (Citée par Davari et conservée aux archives de Mantoue.)
2. Lettre du 1er mai 1627.
3. Voir pp. 29-30.

pendant le carnaval et mourait. Mais le triomphe de l'*Ariana* ne dépendait pas d'une interprète : Monteverdi s'adressa à la cantatrice Virginia Andreini, la sœur du madrigaliste Salomon Rossi, surnommée « La Florinda » parce qu'elle avait créé le principal rôle dans la tragédie de ce nom, la *Florinda dei Fedeli*, œuvre de son mari Gio Battista Andreini[1].

L'*Ariane* fut étudiée longtemps ; Monteverdi nous le dit lui-même[2] à propos d'une autre œuvre : « Ce ne sont point besognes qu'on peut faire à la hâte ; et l'*Ariane* en sait quelque chose, car il fallut cinq mois pour la répéter avec persévérance après qu'elle eut été terminée et sue par cœur ». Quant à la cantatrice, nous dit Canal[3], elle apprit son rôle en moins d'une semaine.

Enfin la représentation eut lieu le 28 mai ; solennité comme on n'en avait jamais encore vu à Mantoue. J'emprunte à la monographie, déjà citée, de Vogel la description enthousiaste que Follino a tracée et qui donne des détails fort curieux. Laissons de côté son estimation du nombre des spectateurs qu'il porte à plus de six mille — compte sans nul doute exagéré. Mais croyons avec lui que la porte fut close devant pas mal de gentilshommes et que le capitaine des arquebusiers ducaux eut toutes les peines du monde à contenir la foule et éviter les bagarres. « L'opéra, dit Follino, était fort beau par lui-même, par la fable et les personnages qui s'y mouvaient, mais il devint

1. M. Henry Prunières, dans son volume plein de documents, *l'Opéra Italien en France avant Lulli*, caractérise ainsi le poète comédien Andréini (introd., page XXXVII) : « Génie incomplet, tourmenté et bizarre, Andréini eut des idées fort originales et paraît avoir exercé une influence réelle sur l'évolution de l'opéra. Ses pièces étranges, aux intrigues extravagantes, furent extrêmement prisées en Italie comme en France. Sans être de véritables mélodrames, puisque la musique n'y joue qu'un rôle épisodique, certaines d'entre elles présentent la structure des grands opéras à machines qui vont triompher à Rome sous les Barberini et être importés en France par Mazarin... »

2. Lettre du 9 janvier 1620.

3. *La Musica a Mantova*, ouvr. cité, p. [illegible].

digne de la plus grande admiration quand s'y ajouta la musique de M. Claudio Monteverdi, un homme dont tout le monde connaît le talent et qui s'était surpassé lui-même en cette circonstance. L'orchestre, disposé derrière la scène[1], accompagnait, en s'adaptant au chant, les excellentes voix des chanteurs et des cantatrices. Tout réussit à merveille. L'air d'Ariane dans lequel elle exprime sa détresse de ce que Thésée l'a quittée fut chanté avec tant de sentiment et d'expression que tout le monde en fut ému et que les yeux de toutes les dames se voilèrent de larmes ». Et Follino ajoute que le spectacle dura deux heures et demie et que les assistants avaient à l'entrée reçu un livret imprimé, comme pour l'*Orfeo*.

De tout l'opéra de Monteverdi, on ne connaît que la plainte d'Ariane, ce qu'on appelle le *Lamento*, dont les premiers mots sont : *Ah! Lasciate mi morire* et qui est précédé d'un récitatif admirable *O Teseo! O Teseo mio*, dont je vais donner l'analyse ci-après. N'est-ce qu'un fragment de l'œuvre? Oui, si l'on s'en rapporte, sans réfléchir et sans comparer, à la lettre du 1er mai 1627 que je citais plus haut, dans laquelle Monteverdi écrit qu'il se rendit malade en travaillant à l'*Ariane*.

Mais, d'autre part, il ajoute dans sa lettre du 2 décembre 1608[2] : « J'ai eu quinze cents vers à mettre en musique ». Il resterait à prouver que ces quinze cents vers étaient uniquement ceux d'*Ariane*. Et nous savons que le monologue, le *Lamento*, ne comprend que quatre-vingt-cinq vers. Le voici, traduit en français par Mme Lucien Fontaine, tel qu'il fut donné pour la première fois en France, intégralement, dans le concert du 24 avril 1914 par la Schola Cantorum :

1. Monteverdi, on le voit, devançait les procédés modernes. Rien n'est nouveau sous le soleil. Et du reste, Emilio Cavaliere, alors intendant du grand duc de Toscane, avait à Florence, selon le témoignage de Peri (préface de l'*Euridice*), placé des instruments derrière la scène, avant que Monteverdi en eût eu l'idée pour Mantoue.

2. Voir plus loin, p. 85.

Laissez-moi mourir, ah ! laissez-moi mourir ! Et qui pourrait ici me consoler ? Mon sort est trop amer et mon angoisse extrême ! Laissez-moi mourir, ah ! laissez-moi mourir.

Oh ! Thésée, oh ! mon Thésée ! Toi que malgré tout je veux dire mien encore malgré ta fuite, ah ! cruel, ta fuite sous mes yeux ! Ah ! reviens, Thésée, oh ! mon Thésée.

O Dieu ! un seul regard vers la pauvre Ariane qui a laissé pour toi sa douce patrie et qui sur cette plage va servir de pâture aux fauves cruels sans pitié pour ses larmes.

Oh ! Thésée, oh ! mon Thésée ! Si tu savais, oh ! Dieu, si tu savais, hélas ! combien s'afflige la pauvre abandonnée. Oui, mon cœur veut le croire, tu reviendrais peut-être sécher ses pleurs. Mais la brise sereine t'emporte insoucieux ! Et moi, je pleure ! Athènes t'attend joyeuse et te prépare un accueil magnifique. Et moi, misérable, mon destin est d'être déchirée par les fauves !

Tes vieux parents sur le rivage t'attendent et t'enlaceront dans leurs bras ; et moi, jamais je ne reverrai les miens ! O ma mère ! O mon père !

Traître ! Traître, où est la foi que tu m'as si souvent jurée ? Est-ce ainsi que tu me rends le trône altier de mes ancêtres ? Où donc est la couronne qui devait orner mes cheveux ? Où sont les pierreries ? Où sont les sceptres et l'or ? Comment peux-tu m'abandonner aux bêtes dont je sens déjà les griffes ?

Ah ! Thésée, ah ! mon Thésée ! Peux-tu rester sourd à mes prières ? En vain, je pleure, je crie à l'aide vers toi. Ta pauvre Ariane qui t'a suivi sans crainte, qui t'a donné la gloire et la vie. Hélas ! Tu ne veux pas répondre ! Hélas ! tu restes sourd, sourd à mon désespoir.

O vents en fureur, ô tempêtes implacables, submergez-le ! Et vous tous accourez, arrêtez sa fuite infâme, requins féroces, monstres des abîmes, déchirez ce cœur immonde !

Ah ! qu'ai-je dit ? Oui, je délire ! Malheureuse ! Hélas ! Qu'ai-je dit ? Mon Thésée, ô mon Thésée. Pardonne, pardonne-moi,

pardonne à ma souffrance. Je n'ai pas dit ces mots cruels : mon angoisse les a criés, ma douleur les a poussés, ma bouche aussi peut-être... mais non mon cœur !

Oh ! malheureuse, comment se peut-il que dans ce triste cœur subsiste encore malgré tant de souffrances le feu d'amour ?

O mort bienfaisante, éteindras-tu ces flammes indignes ? O ma mère, ô mon père, et vous, de mes ancêtres palais splendides, qu'avez-vous fait de moi ?

Esclaves, guerriers fidèles, de vous je suis indigne. Oui, voyez où m'a conduite mon sort funeste ! Voyez quelles douleurs atroces mon amour m'a causées !

J'eus confiance. Un traître m'a trompée. C'est le Destin ! L'amour nous rend aveugles ! Reine j'étais sous le beau ciel de Crète. Dans cette île enchantée la vie était trop douce ! Il est temps que je meure. Oui, laissez-moi mourir !

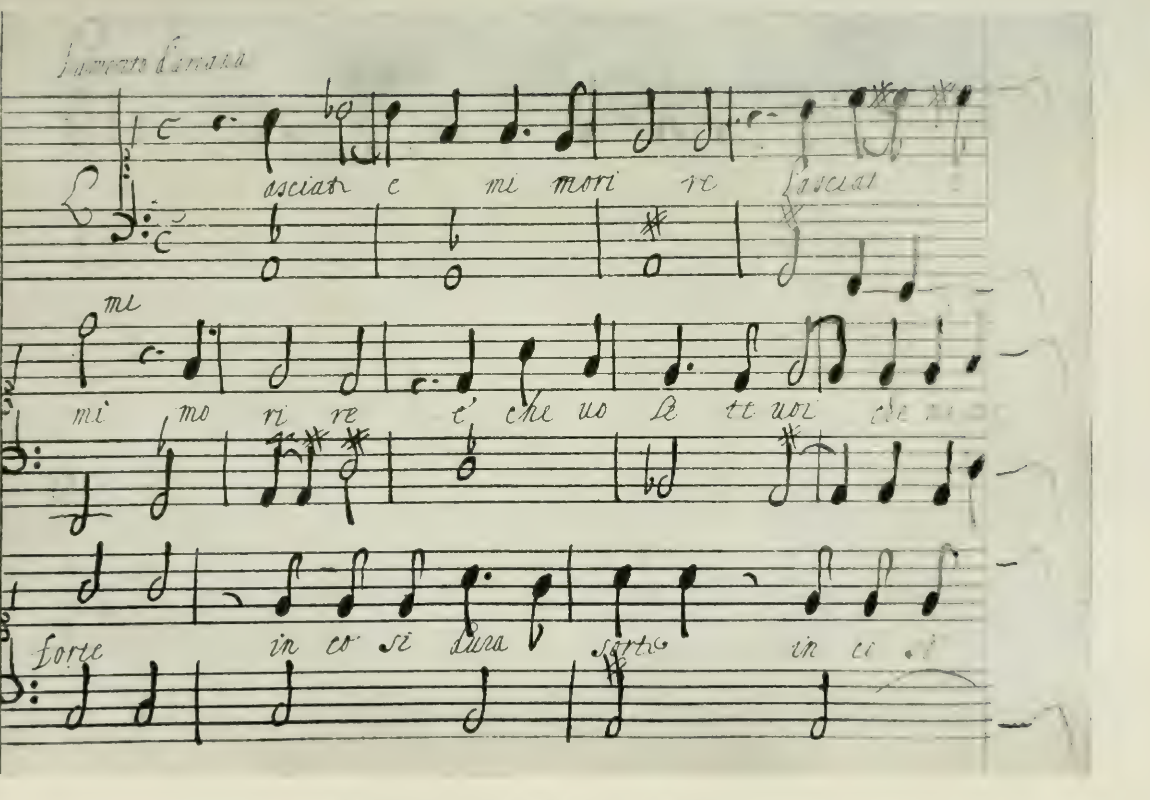
Vie, mort, vains mirages ! De l'air ! de l'ombre ! Hélas ! Que dois-je faire ? Que dois-je croire ? Qui pourrait me sauver de l'amour de Thésée ?

Ah ! j'y pense toujours, et je souffre. Indigne espérance ! O mort ! Ariane n'a plus d'espoir qu'en toi.

Je suis, je suis heureuse. Mort, conduis-moi par la main... Mais que le traître, l'infidèle, s'il tourne un seul instant sa pensée vers moi, reçoive par toi mon dernier souffle.

La musique ne le cède en rien à cette belle forme littéraire.

Dès les deux premières mesures du récitatif, Monteverdi a créé l'atmosphère qui va nous émouvoir au plus profond de nous-mêmes. C'est une mélodie grave, à la courbe légèrement infléchie, qui joint les notes du début. *O Teseo ! O Teseo mio !* « O Thésée ! » dit Ariane, « ô *mon* Thésée ; oui, tu m'appartiens toujours ». La phrase module ; à chaque nuance du texte correspond un accent musical.



LA PREMIÈRE PAGE DU MANUSCRIT DE L'ARIANA

(Bibliothèque des Offices à Florence)

Tout le cœur énamouré d'Ariane déborde dans ce début. La phrase s'oppresse, s'arrète, s'alanguit et éclate en des montées où les tons majeurs viennent se greffer sur la tonalité mineure, pareils à ces taches de soleil qui se font jour dans l'ombre noire de la forèt enchevêtrée. « Et moi, je pleure! *Ed io qui piango !* » Monteverdi s'est bien gardé d'inventer des modulations; il se conforme à la tradition au lieu d'innover : il emploie des réalisations qui descendent en droite ligne du chant grégorien ou du plain-chant. L'Église les a créées le jour où elle a voulu consoler les affligés. Ici nous imaginons un coin de ciel bleu que l'orage a épargné ; c'est le sourire d'Ariane en pleurs, c'est le sourire triste de la martyre.

Mais le ton change : un *piu animato* nous colore une phrase au rythme énergique; les doubles croches trépignent sur la même note, d'abord en groupes de quatre, puis en groupes de six, marquant l'exaltation d'Ariane qui invoque la tempête et souhaite que Thésée soit englouti dans les flots. Avec quelle douceur elle se reprend! « Qu'ai-je dit! » et la phrase largement angoissée du début réapparaît : « Mes lèvres ont pu dire ces mots cruels, mon cœur ne les a jamais pensés[1]. » Ces derniers accents sont de géniales trouvailles. Depuis le « Qu'ai-je dit! » les rythmes d'ingénieuse polychromie expriment le regret, l'ardeur, puis la douleur d'Ariane; Monteverdi sait à merveille faire le départ entre cette phrase : « Mes lèvres ont dit ces mots » et cette confidence de l'âme : « Mon cœur ne les a point pensés... »

Dans une période qui a la lenteur grave d'un serment d'amour, Ariane évoque dévotement le passé ; c'est le ressouvenir des splendeurs sous le beau ciel de Crète, c'est le dernier appel à la vie trop douce. Racine[2] trouve la même qualité d'émotion, la même noblesse d'accents :

1. La même idée se retrouve dans l'*Incoronazione di Poppea*, dernière scène du 1[er] acte. Cf. p. 292.
2. *Phèdre*, acte I[er], sc. III.

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Dans la poignante tonalité de *si* mineur la pauvre Ariane pleure et Monteverdi arrive au maximum de douleur sur les mots *E ti diè gloria* grâce à une de ces tierces diminuées et modulées dont il ne craint pas l'emploi.

Mais notre émotion va encore aller plus loin sur la phrase *Lasciate mi morire.* Un accent ; et la phrase s'incline peu à peu, tel le visage endolori d'une suppliciée. *Lasciate mi* est repris avec de magnifiques accords, le plus solide soutien harmonique de toute l'œuvre. Et la progression chromatique monte jusqu'à la fin, puis s'alanguit, comme la soufflerie d'un orgue qu'on laisse mourir.

Cet amour meurtri, Monteverdi l'a ressenti : sa femme Claudia lui a été ravie par la mort. C'est son désespoir qu'il nous clame, c'est l'humanité entière qui pleure avec lui de tout son grand cœur oppressé une chère affection.

On se rend très bien compte de l'effet que cette admirable plainte dut produire sur l'auditoire le jour où elle lui fut révélée : la douleur avait trouvé un nouveau langage.

Certains musiciens et certains érudits — M. Vincent d'Indy, un de ceux qui ont le plus fait pour la renaissance du grand Monteverdi, est du nombre — ont émis l'hypothèse que ce *Lamento* est tout ce que Claudio a écrit de l'œuvre. D'après M. Vincent d'Indy, *Ariane* serait en somme un opéra à un seul personnage. Mais Follino affirme que la représentation aurait duré deux heures et demie. Il parle, en somme, de la longueur du spectacle, et il est possible que l'*Ariane* ne fut qu'un fragment du programme. Nous allons du reste le vérifier, grâce à Monteverdi lui-même, un peu plus loin.

En somme, du poème comme de la musique on n'a jamais découvert rien de plus que le *Lamento.* Le vrai

manuscrit se trouve à la bibliothèque des Offices de Florence, fonds Magliabecchi[1], classe XIX, n° 114 ; il comprend sept pages d'un format oblong in-4°. La partie de chant se trouve accompagnée uniquement de la basse continue, avec de temps en temps une indication harmonique qui vient rompre le cours de cette basse continue qu'on est forcé de transcrire quand il s'agit d'en faire aujourd'hui une exécution. Le manuscrit est bien de Monteverdi. Il suffit de comparer l'écriture avec celle des lettres que nous publions. Comment se fait-il qu'il se trouve réuni à quatre autres morceaux qui ne sont sûrement pas de l'auteur du *Lamento ?* Un dilettante de l'époque l'aura fait relier avec quatre de ses chants préférés.

Monteverdi avait obtenu un énorme succès avec le *Lamento ;* il ne se décida à le publier qu'en 1623 à Orviéto avec des pages d'autres musiciens. L'œuvre ne fut pas moins reprise sans cesse à Mantoue et resta, pour ainsi dire, au répertoire de la Cour. Claudio dut, maintes fois, en adresser des copies.

En 1620[2] on reprenait l'œuvre au théâtre ducal et le compositeur écrivait : « J'envoie aussi le commencement du *Lamento ;* je l'avais déjà recopié à la maison sur d'autre papier, afin que pour celui-ci aussi on gagne du temps, car *il constitue la partie principale de l'œuvre* ». Il expédiait la fin avec une autre missive[3] : « J'envoie à V. S. illustrissime le reste de l'*Ariane* ; si j'avais eu plus de temps, je l'aurais revu plus soigneusement. Mais je ne manquerai pas, à l'occasion, de faire quelque chose dans ce genre de chant représentatif, et plus volontiers encore si V. S. Illustrissime me jugeait digne de ses beaux vers... » Enfin

1. Antoine Magliabecchi (1633-1714), célèbre érudit et grand bibliophile, avait été nommé bibliothécaire de Cosme III. Il légua ses livres et ses manuscrits à sa ville natale ; ce fut là l'origine de la *Magliabecchiana*, le fonds le plus précieux de la Bibliothèque nationale centrale de Florence.

2. Lettre du 20 mars 1620.

3. Lettre du 14 avril 1620.

dans une dernière lettre[1] il disait : « Une vertueuse résolution a été celle du Sér. Sgr Duc d'ordonner que l'*Ariane* et l'autre composition du Sgr Zazzerino[2] ne fussent pas mises en scène en aussi peu de temps ; car réellement la hâte est nuisible à de tels ouvrages, étant donné que le sens de l'ouïe est trop développé et trop délicat... »

Le *Lamento*, venons-nous de lire dans la lettre du 20 mars 1620, constitue la partie principale de l'œuvre. Peut-être était-il précédé d'une introduction qui, lors de l'édition, a été supprimée par Monteverdi lui-même. Mais il est difficile de contredire le musicien qui avoue que son œuvre était courte. Par conséquent, elle ne pouvait guère former un spectacle à elle toute seule. Il faut en déduire que les quinze cents vers que Monteverdi eut à mettre en musique se rapportent à *tout* le programme dont il avait été chargé.

Nous savons en effet qu'à ce même moment, Monteverdi avait à écrire le prologue de l'*Idropica*, une comédie de Guarini, dont la représentation eut lieu le 2 juin 1608, cinq jours après l'*Ariana*, et le *Ballo delle Ingrate* qui s'appelait aussi *Mascherata delle Ingrate*, livret de Rinuccini, dont la première eut lieu le 4 juin 1608. C'est une œuvre élégante, que Monteverdi ne publia qu'en 1638, trente ans plus tard, dans le recueil des *Madrigali guerrieri ;* l'entrée tout à fait délicate pour deux violons, les neuf madrigaux pour voix solo, que chanta Virginia Andreini, la créatrice de l'*Ariana*, d'autres madrigaux pour basse ou baryton, les deux madrigaux à quatre voix et un madrigal à cinq voix, tous morceaux bâtis sur un seul thème mélodique varié et développé à satiété, sont les différents numéros

1. Lettre du 10 mai 1620.

2. C'était le surnom du compositeur et chanteur Giacopo Peri *Il Zazzerino* veut dire en italien quelque chose comme chez nous « le Rouquin ». Peri était en effet celèbre par sa belle chevelure, *bellissima capellatura fra il biondo et rosso*, qui tenait le milieu entre le blond et le roux, nous dit Davari, ouvr. cité (p. 99, note 2).

dont se composa cette partition qui n'exclut pas, par ci par là, une certaine monotonie.

Le *Ballo delle Ingrate* avait donné lieu à un déploiement de machinerie et de décors vraiment extraordinaire pour l'époque. Lorsque la toile se levait, la scène représentait une *bocca d'inferno*, autrement dit, la gueule de l'Enfer. Cette gueule géante avait des mâchoires immenses qui laissaient apercevoir un décor tout rougeoyant de lueurs terrifiantes. Et du fond de ce paysage que les feux de Bengale et la fumée rendaient plus sinistre encore, sortaient en un ordre très savamment étudié les ballerines qui s'avançaient d'abord sur le théâtre saluaient et venaient danser dans la salle devant les princes et les invités de marque[1].

Quant à la musique de l'*Idropica*, aucun fragment n'en est parvenu jusqu'à nous. C'était, paraît-il, une façon d'à-propos en vers, une espèce de revue, où il s'agissait de complimenter les grands seigneurs qui honoraient les fêtes de leur présence. Le tout était coupé d'une *sinfonia*, puis de chœurs, qui n'avaient pas toujours grand rapport avec la pièce, mais qui avaient pour but de maintenir le public en haleine. Le texte du prologue de l'*Idropica* était dû au poète gentilhomme florentin Gabriello Chiabrera. Follino, dans sa relation des fêtes du mariage, dit à propos de ce prologue et de ces intermèdes : « Quand les cardinaux, les princes, les ambassadeurs et les dames invités eurent occupé leurs places, un son de trompette partant du milieu de la scène se fit entendre ; ce son de trompette se répéta trois fois[2]. A la troisième fois, le rideau disparut

1. Cf. HENRY PRUNIÈRES. — *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully* (Laurens. édit., 1914, pp. 149 et ss.). M. Henry Prunières fait très justement remarquer que cet usage de danser dans la salle avait été importé de France où les machinistes des ballets royaux reliaient la salle à la scène par des degrés en pente douce.

2. Remarquez encore l'analogie frappante avec les trois appels de *leitmotiv* qui, au théâtre de Bayreuth, ont remplacé la sonnette de l'entr'acte. Wagner, décidément, n'avait rien inventé ; il savait adapter.

rapidement et l'on aperçut trois nuages si bien faits qu'on était tenté de croire qu'ils étaient véritables. Au-dessous de ces nuages était une eau mouvante, des vagues desquelles émergeait la tête d'une femme. Cette femme était Manto, la fondatrice de Mantoue. Elle s'éleva au-dessus de l'onde, en mouvements exactement calculés ; et quand les trompettes eurent cessé de sonner, elle se trouva au milieu des roseaux du rivage d'une petite île. Là, elle chanta avec l'accompagnement de quelques instruments disposés *derrière la scène ;* elle chanta avec tant de douceur que toute l'assistance se trouva émue ». Il paraît que la machinerie émerveilla les spectateurs.

Quant à la musique, Monteverdi n'en avait composé que le prologue ; les auteurs chargés d'écrire les intermèdes étaient Salomone Rossi pour le premier, Don Gio Giacomo Gastoldi pour le second, Monco pour le troisième, Giulio Cesare, le frère de Monteverdi, pour le quatrième, et Biat pour le chœur final. C'étaient, on le voit, pour quelques-uns tels que Monco et Biat, des inconnus, et, pour les autres, des compositeurs de circonstance.

Monteverdi ne considérait pas sa musique comme destinée à la durée éphémère des fêtes du mariage princier. Nous venons de voir qu'il ne publia le *Ballo delle Ingrate* qu'en 1638 ; il dut le corriger et le retoucher considérablement.

Il fit de même pour l'*Ariane*, car il ne se borna pas à l'édition d'Orvieto que j'ai déjà citée ; dès 1614, il arrangeait l'œuvre à cinq voix pour l'insérer dans le sixième livre des Madrigaux. Puis, bien après cette date, Monteverdi adaptait la musique de son *Lamento* à un *Pianto della Madonna* (Plainte de la Vierge) et en faisait un chant religieux par la substitution de paroles pieuses aux paroles brûlantes. Nombre de compositions de Monteverdi avaient déjà à Milan subi ce changement qui avait contribué à répandre au loin la réputation du grand musicien[1].

1. Voir à la fin du volume p. 333 la liste des madrigaux publiés d'abord avec des paroles italiennes, puis avec des paroles latines.

Il est certain que ces transformations ont contribué à la gloire de Monteverdi. Coppini fut un de ces adaptateurs les plus fervents ; il avait mis sa publication sous le patronage du cardinal Frédéric Borromée, le fondateur de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan ; il fit précéder en 1608 le deuxième de ces recueils (celui qui contenait le cinquième livre des Madrigaux) de cette curieuse et intéressante préface :

« La musique représentative du cinquième livre des Madrigaux du Sgr Claudio Monteverdi, basée sur la faculté naturelle que la voix humaine possède de provoquer les émotions exerçant une influence des plus suaves sur l'ouïe et se rendant ainsi très doucement tyran des âmes, est bien digne d'être chantée et entendue, non point dans les pâturages et parmi les troupeaux, mais dans les demeures les plus nobles d'esprit et dans les cours royales, et elle peut même servir à plusieurs de modèle infaillible et d'idée pour composer madrigaux et chansons harmoniquement conformes aux meilleures règles. Etant donnée l'excellence de l'œuvre, je livrai à l'impression dès l'année dernière la majeure partie de cette musique revêtue de paroles pieuses, afin que Dieu et ses Saints fussent ainsi loués dans les maisons privées autant que dans les Eglises ; et le Premier livre ayant été reçu avec grand plaisir et succès dans les principales villes d'Italie, j'ai obtenu de pouvoir publier aussi le Deuxième. »

Nous possédons ainsi le *Lamento* sous plusieurs formes, polyphonique, symphonique, monodique, sur des paroles profanes, religieuses. Avouons que certains compositeurs modernes ont usé de ce procédé pour des œuvres qui n'avaient certes pas la valeur de l'*Ariana*, mais qui leur ont rapporté plus de bénéfices que Monteverdi n'en retirait de son génie.

CHAPITRE V

LA FIN DU SÉJOUR A MANTOUE
(1609-1612)

Les émoluments de Monteverdi. — Difficultés pour en obtenir le paiement. — Monteverdi expose ses embarras financiers dans une lettre au conseiller du duc. — Il demande un congé pour maladie. — Le duc répond par un ordre de rentrer à Mantoue et accorde au musicien un supplément de pension. — Voyage à Rome. — Le musicien est allé solliciter une faveur pour son fils Francesco. — Le retour par Florence. — Trois cantatrices. — Mort du duc Vincent (16 février 1612). — Monteverdi est congédié. — Il quitte la Cour de Mantoue avec vingt-cinq écus au bout de vingt et un ans de services. — Ses remplaçants.

Monteverdi, parvenu à la réputation, était dans la gêne. Ses œuvres avaient du succès, on rééditait ses livres de madrigaux ; mais il est probable que ces publications — l'aventure est de tous les temps — n'enrichissaient pas leur auteur. Il était propriétaire depuis 1604 d'une petite maison de campagne qu'il avait achetée à un certain Antonio de Preti ; il ne pouvait en payer les impôts, et le duc de Mantoue dut lui en faire remise. Etre propriétaire, déjà à cette époque, n'était pas le signe de la fortune. Le duc accorda à son musicien 1,197 lire de Mantoue, soit près de 300 francs — c'était peu.

Rien n'est plus navrant que les lettres écrites alors par Monteverdi. En voici une[1] où il ose, lui si discret, s'adresser directement au duc de Mantoue pour se plaindre de n'avoir pas touché ses appointements : « Il ne s'agit pas de M. le Président, qui bien des fois a donné l'ordre de me payer avec la plus grande bonté et avec efficacité, mais bien de Bel' Intento qui n'a jamais voulu le faire sinon quand cela lui plaisait et lorsqu'il y a été obligé. Il m'a fallu paraître presque en avoir de la reconnaissance à lui et non pas à l'infinie bonté de V. A. S... Et il a fait plus encore en donnant une mauvaise opinion de moi quand il n'a pas voulu me payer. La présente lettre ne me met pas aux pieds de V. A. S. dans un but autre que celui de la supplier d'ordonner que j'aie les appointements qui me sont dûs pour cinq mois. Et dans le même cas se trouve aussi ma femme Claudia ; et cette somme croît toujours, car je ne vois pas pour les autres à venir aucun espoir de les pouvoir toucher sans un ordre particulier de V. A. S. qui est la base faute de laquelle tout mon édifice croulera et tombera en ruines. Je n'en ai pas moins fait tout mon possible pour obtenir le paiement d'un seul mois, sinon de tous, ce que j'ai sollicité avec humilité et confiance matin et soir ; par suite de quoi j'ai perdu et je continue à perdre presque tout le temps de mes études que je devrais employer pour le plaisir et le service de V. A. S... ». Et il continue en demandant que ses paiements ne se fassent plus par l'entremise de « ce » Bel' Intento et que ses appointements soient élevés au-dessus de ceux de Viadana[2].

Ces requêtes et ces suppliques n'avaient guère modifié la situation du musicien. En 1608, ses appointements, qui étaient jusqu'alors de douze écus et demi par mois, avaient

1. Lettre du 27 octobre 1604.

2. Ludovico Grossi da Viadana, maître de chapelle de la cathédrale de Milan (1564-1627), auteur de compositions sacrées, fut aussi maître de chapelle à la cathédrale de Mantoue de 1594 à 1609. (Cf. page 32.)

été portés à vingt écus [1], soit deux cent cinquante francs, puisque l'écu de Mantoue équivaut à peu près à douze francs cinquante. Mais laissons la parole à Monteverdi lui-même qui, plus éloquemment que moi sans nul doute, exposera avec une ironique gentillesse dans quelle gène il devait vivre et combien il avait raison de se plaindre :

A mon Illustrissime Seigneur et Protecteur le Seigneur Annibale Cheppio, conseiller de Mantoue.

Crémone, 2 décembre 1608.

« Illustrissime Seigneur et Protecteur,

« Aujourd'hui, le dernier jour de novembre, j'ai reçu votre lettre dans laquelle j'ai compris le désir de S. A. S. de me voir revenir le plus tôt possible à Mantoue. Illustre Seigneur Chieppio, si c'est pour aller me fatiguer de nouveau qu'on me commande cela, je prétends que si je ne me repose pas du travail de ces musiques théâtrales, il est certain que mon existence sera courte ; car les dernières fatigues si grandes m'ont causé une douleur de tête et un prurit si violent et si néfaste pour la vie que ni les cautères que je me suis fait faire, ni les purgations prises par la bouche, ni les saignées, ni les autres remèdes puissants n'ont encore pu me guérir si ce n'est partiellement. Et mon Seigneur père attribue la douleur de tête aux études et le prurit à l'air de Mantoue qui m'est contraire ; et il croit même que l'air seul en peu de temps serait la cause de ma mort. Or, que V. S. Illustrissime pense à toutes les études que j'aurais à faire et qui s'ajouteraient à cela.

« Si c'est pour recevoir des grâces et des faveurs que cet ordre m'est donné par la bonté et la bénignité de S. A. S., je dirai à V. S. Illustrissime que la fortune que j'ai eue à Mantoue pendant dix-neuf ans m'a fourni des occasions

1. Lettre du père de Monteverdi, du 27 novembre 1608, citée p. 9.

continuelles de la nommer mon ennemie et non mon amie ; parce que si j'ai reçu du Sér. Sgr Duc la grâce de pouvoir le servir en Hongrie, la fortune me fut contraire en ce que j'eus un supplément de dépenses tel que notre pauvre maison ne s'est presque pas encore relevée de ce voyage. Si la fortune me fit appeler au service de S. A. S. en Flandre, elle me fut encore contraire à cette occasion, en ce que la dame Claudia restée à Crémone eut à fournir la dépense de notre maison avec servante et serviteur, alors qu'elle ne recevait encore à ce moment de S. A. S. que quarante-sept lire[1] par mois, en plus de l'argent que me donna ensuite mon Seigneur père. Si la fortune fit que le Sér. Sgr Duc porta mon salaire de douze écus et demi[2] de monnaie de Mantoue jusqu'à vingt-cinq écus par mois, elle me fut ennemie en faisant que ledit Sgr. Duc décida ensuite de me faire dire par M. D. Federico Follini qu'avec cette augmentation il était entendu que je fasse les dépenses du sieur Campagnolo[3], alors enfant ; et parce que je ne voulus pas d'un pareil embarras, il me fallut abandonner cinq écus par mois pour ces dépenses, ce qui fait que je restai avec les vingt écus auxquels je suis réduit. Si la fortune me favorisa en faisant que le Sgr Duc, l'année dernière, me réclama pour le service des musiques des noces, elle me fut encore ennemie en cette occasion en me faisant faire un travail presque impossible comme difficulté, et en me faisant en outre souffrir du froid, manquer de vêtements, de serviteurs et presque de manger, avec perte du salaire de la dame Claudia et l'arrivée d'une pénible maladie, sans que je fusse favorisé par S. A. S. d'aucune faveur en public alors que V. S. Illustrissime sait bien que les faveurs des grands princes profitent aux serviteurs

1. La lire de Mantoue valait 0 fr. 25 centimes ; c'était donc 11 fr. 75 que touchait Claudia.

2. L'écu de Mantoue valait 50 lire, soit 12 fr. 50 ; Monteverdi recevait ainsi 300 francs de traitement.

3. Campagnolo (Francesco) devint un ténor célèbre à Florence.

et pour l'honneur et pour l'utilité, surtout à l'occasion des grands concours d'étrangers. Si la fortune me fit avoir de S. A. S. un habit pour me présenter pendant les noces, elle me causa encore ce tort qu'elle me le fit avoir en une étoffe qui était faite en soie et bourre de soie, sans jupe, sans bas et sans nœuds, et sans doublure pour le manteau ; ce pourquoi j'eus à dépenser de ma bourse vingt écus de monnaie de Mantoue. Si la fortune m'a favorisé en me faisant maintes et maintes fois réclamer par S. A. S., elle m'a encore fait ce tort que le Sgr Duc m'a toujours parlé pour me faire travailler et jamais pour me causer quelque plaisir utile. Et si, finalement (pour ne pas m'étendre davantage), la fortune m'a favorisé en me faisant croire que j'aurais de S. A. S. une pension de cent écus en monnaie de Mantoue outre le traitement de la place, elle m'a été défavorable en ce que, les noces finies, ce n'a plus été cent écus, mais seulement soixante-dix avec perte de la place sollicitée, et avec perte de l'argent des mois écoulés comme si peut-être on avait trouvé que les cent écus fussent de trop, lesquels ajoutés aux vingt écus que je me trouve avoir, faisant environ vingt-neuf ducatons par mois ; et si je les avais eus, j'en aurais pu dépenser pour servir mes pauvres enfants.

« Orazio della Viola aurait pu peiner beaucoup pour pouvoir gagner cinq cents écus de revenu annuel sans salaire ordinaire, s'il n'avait pas eu autre chose que ladite somme par mois ; de même Luca Marenzo aurait pu peiner longtemps avant d'en gagner autant ; de même Filippo di Monte et Palestrina qui laissa à ses enfants mille écus et plus de rentes ; Luzcasco et Fiorini auraient pu bien peiner pour gagner un revenu de trois cents écus chacun qu'ils laissèrent ensuite à leurs enfants. Et enfin, pour n'en pas dire davantage, Franceschino Rovighi aurait pu travailler beaucoup pour gagner sept mille écus, ainsi qu'il l'a fait, s'il n'avait pas eu autre chose que la somme que j'ai dite, laquelle suffit à couvrir les dépenses d'un

maître avec un serviteur et à l'habiller, sans qu'il ait comme moi deux enfants.

« Aussi, Illustrissime Seigneur, si je puis tirer une conclusion de ces prémisses, je dirai que je ne saurai jamais m'attendre à recevoir des grâces et des faveurs à Mantoue. Mais en y venant, je pourrais plutôt m'attendre à y recevoir de ma mauvaise fortune le coup de grâce. Je sais fort bien que le Sér. Sgr Duc a les meilleures dispositions envers moi, et je sais qu'il est un prince très généreux, mais j'ai trop de malheur à Mantoue.

« Que V. S. Illustrissime s'en convainque; car je sais qu'à la mort de la dame Claudia, S. A. S. avait décidé de me laisser la pension de la pauvre défunte. Mais, à mon arrivée à Mantoue, Elle changea soudain d'idée, de sorte que, pour mon malheur, Elle ne donna pas l'ordre voulu; ce pourquoi jusqu'à ce jour, je me trouve avoir perdu plus de deux cents écus; et j'en vais perdant tous les jours. Or, voici que, pour mon malheur, on m'en enlève cinq; de sorte que, Illustrissime Seigneur, on voit clairement la mauvaise fortune que j'ai eue étant à Mantoue.

« Qu'est-ce que V. S. Illustrissime veut de plus clair? Donner deux cents écus à messire Marco de Galiani[1] qui, l'on peut dire, n'a rien fait, et à moi qui ai fait ce que j'ai fait, rien! C'est pourquoi, sachant qu'à Mantoue je suis malchanceux et malade, je supplie l'Illustrissime Seigneur Cheppio que, pour l'amour de Dieu il veuille bien me faire avoir un bon congé de S. A. S. Car je sais que de là dépendra tout mon bonheur. Le Seigneur D. Federico Follini me promit par sa lettre, en m'appelant de Crémone pour les travaux des noces, il me promit, dis-je, ce que V. S. Illustrissime verra dans la lettre que je lui envoie, et puis finalement, il n'en fut rien; ou plutôt si j'ai en effet eu quelque chose, c'est que j'ai eu mille cinq cents vers à mettre en musique. Cher Seigneur, aidez-moi à

1 Marco di Gagliano.

avoir mon congé, car il me semble que ce serait meilleur que toute chose, parce que je changerais d'air, de travail et de fortune. Et qui sait? Le pis qui peut m'arriver, c'est de rester pauvre comme je suis! S'il faut que je vienne à Mantoue pour obtenir de bonne grâce un congé de S. A., si Elle ne le veut pas autrement, je le ferai, assurant V. S. Illustrissime que toujours je vanterai comme mon maître et protecteur S. A. S. où que je serai et le recommanderai dans mes pauvres prières à la Majesté divine toujours, puisque je ne peux rien faire de plus. Quant aux grâces et aux faveurs reçues maintes et maintes fois de l'Illustrissime Seigneur Cheppio, sachez que jamais je ne pense à ce sujet sans rougir en me souvenant combien je vous ai importuné. Mais là où ne peuvent réussir mes faibles forces, mon zèle au moins et ma voix réussiront à célébrer vos innombrables bontés; et je resterai perpétuellement l'obligé de V. S. Illustrissime à laquelle, en terminant, je présente mes hommages et lui baise les mains.

« De V. S. Illustrissime,

« Le serviteur très obligé toujours,

« Claudio MONTEVERDI. »

Avec quelle éloquence sincère Monteverdi trace le lamentable tableau de sa misère, il est inutile de le faire remarquer; cela ressort naturellement, avec une simplicité émouvante, de la lettre que je viens de citer. Monteverdi, du reste, conserve sa dignité tout en s'épanchant dans le sein du conseiller Cheppio; et il profite de l'occasion pour que, au besoin, le duc puisse savoir ce que son musicien a sur le cœur.

Dans sa détresse, dans l'exposé de sa maladie nulle amertume. Si Monteverdi parle de ses embarras financiers, ce n'est que parce qu'il a deux enfants à nourrir; c'est à eux qu'il revient sans cesse dans sa correspondance; c'est sur eux qu'il a reporté tout l'amour qu'il ressentait

pour sa chère Claudia. Ainsi, les procédés d'ingratitude du duc Vincent le payaient de toute la gloire que sa musique avait répandue sur la Cour de Mantoue!

On ne se dépense pas comme Monteverdi s'était dépensé à l'occasion des noces du jeune prince héritier, on ne reçoit pas un choc pareil à celui de la perte d'une femme aimée, sans que la maladie n'entre à la dérobée et ne vienne s'installer au foyer solitaire. Monteverdi était épuisé par le travail, son cœur saignait de douleur. Ses nerfs l'abandonnèrent, il tomba gravement atteint. À cette lettre dans laquelle il demandait un peu de répit, le duc répliquait par un ordre de rentrer. Ici se placent les deux lettres du père de Claudio, lettres dont nous avons déjà fait mention [1].

Monteverdi dut obéir et reprendre le chemin de Mantoue. Il eut pourtant satisfaction sur un point. Par un décret [2] du 19 janvier 1609 dont voici la copie, il obtenait une pension extraordinaire de cent écus pour lui et ses héritiers, et son traitement était porté à trois cents écus :

« Ayant décidé de récompenser par quelque preuve de notre libéralité les services que pendant de longues années nous a rendus Mes. Claudio Monteverdi en qualité de maître des musiques de notre Chapelle, et voulant en même temps montrer au monde le cas que nous avons fait et que nous faisons de sa vertu, de sa valeur et de son mérite ; nous lui faisons *motu proprio*, à bon escient et de propos délibéré, libre, perpétuelle et inviolable donation, pour lui, ses héritiers et ses descendants quels qu'ils soient, d'une pension annuelle ou rente de cent écus de six lire chacun de notre monnaie de Mantoue, et nous lui faisons de cette pension cadeau libre de toutes taxes, éternel et inviolable. Nous ordonnons cependant au président de notre magistrature que cette donation et notre

1. Voir pp. 8 et 9.
2. Livre des Mandatements, archives de Mantoue.

engagement soient exécutés sans autre ordre ou commission, telle étant notre volonté bien délibérée. »

Du reste, Monteverdi eut plus tard autant de mal pour toucher cette pension qu'il en avait pour toucher ses appointements[1].

Grâce, pourtant, à ce témoignage de satisfaction, grâce aussi sans doute à d'autres promesses qui lui furent faites, Monteverdi reprit courage et se remit activement au travail. C'est de ce moment que date le groupe de six madrigaux, les *Lagrime d'Amante al sepolcro dell Amata,* composés en l'honneur de la Martinelli.

Nous retrouvons le musicien à Crémone en août et en septembre 1609[2] tandis que le duc était en villégiature à Maderno. Par ces deux lettres, il est facile de voir que Monteverdi n'avait ni trève ni repos, même pendant qu'il allait se retremper dans l'air natal. La première lettre montre que le secrétaire du duc lui avait envoyé, sur l'ordre de son illustre maître, des paroles à mettre en musique. Monteverdi les avait d'abord écrites pour une voix ; il ajoute que si le duc demande qu'elles soient pour cinq voix, il le fera aussitôt. Il parle aussi de la copie imprimée de l'*Orfeo* dont son frère préparait l'édition à Venise[3] et dont un exemplaire relié sera bientôt adressé au Prince héritier.

Par la seconde lettre nous apprenons que, à la Cour ducale, on n'était décidément pas très libéral quand il s'agissait d'accorder des congés : les joueurs d'instruments à vent ayant sollicité quelques vacances qui leur avaient été refusées avaient menacé de les prendre sans rien dire. Monteverdi parle d'un certain Galeazzo, compositeur et

1. Lettre du 22 août 1615.
2. Lettres du 24 août et du 10 septembre 1609.
3. Ce fut là la première édition de l'*Orfeo*. L'éditeur fut Ricciardo Amadino ; Monteverdi avait dédié sa partition au prince Don Francesco de Gonzague qui ne régna que quelques mois et mourut en 1612, peu de temps après son père, auquel il avait succédé.

organiste de Saint-Augustin à Crémone, qui devait entrer au service du duc. Ce Galeazzo, nous l'avons vu[1], avait été au nombre des artistes engagés pour donner des fragments de l'*Orfeo* à l'Académie *degli Animosi*. Il était pauvre, mais très imbu de son talent relatif, et avait assez mauvais caractère. Il avait eu l'audace de solliciter le poste de maître de chapelle et Monteverdi prévenait loyalement Striggio de ce qui se passait et lui demandait de lui « faire savoir de façon fine » quelle était l'intention du duc. On comprend parfaitement que Monteverdi avait des raisons pour devenir méfiant : un artiste de sa valeur coûtait trop cher au budget.

L'année suivante, il s'était occupé de faire imprimer ses compositions religieuses. Il avait l'intention d'aller les présenter au pape Paul V et de lui demander la permission de lui dédier avec sa messe à six voix, la *Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus ac Vesperæ pluribus decantandæ cum nonnullis sacris concentibus.*

En novembre 1610, il se rendit dans la Ville Éternelle, muni de lettres de recommandation pour les cardinaux Montalto et Borghèse. Il avait également rédigé la dédicace au Pape, dédicace dans laquelle il manifestait aussi fort ingénieusement le désir d'être protégé contre les attaques de ses ennemis. C'est, en effet, en faisant un jeu de mots sur son nom qu'il implore le Souverain Pontife : *Quo igitur sacri concentus eximio ac pene divino tuo fulgore illustrati splendescant et quo suprema impertita benedictione* MONS *exiguus ingenii mei magis ac magis* VIRESCAT *in dies et claudantur ora in Claudium loquentium unica ad tuos sanctissimos pedes provolutus has meas qualescumque sunt lucubrationes defero et exhibeo*[2]. Il

1. Cf. p. 64.

2. « Pour que les chants sacrés, illustrés par Votre éclat célèbre et presque divin, resplendissent, et pour que la bénédiction suprême accordée par vous, la petite *montagne* de mon génie *verdisse* de jour en jour davantage, et que soient closes les bouches injustes de ceux qui parlent contre Claude, j'apporte et je défère, prosterné à vos pieds très saints, mes élucubrations de toutes sortes. »

plaisantait sur son nom de Monteverdi (montagne verte), MONS VIRESCAT (que la montagne verdisse).

Mais si Monteverdi tenait à exprimer son dévouement au Chef de l'Eglise, le but de son voyage était plus immédiat : Claudio voulait obtenir pour son fils Francesco, qui avait alors dix ans, l'autorisation d'entrer au séminaire romain ; car il le destinait à la carrière ecclésiastique et sollicitait pour lui un bénéfice « qui lui paie la pension, car je suis pauvre... » ; et « il restera, lui et son autre frère, si pauvre qu'à peine pourraient-ils avoir au jour de l'an prochain du pain et du vin si je venais à leur manquer[1] ». Ses démarches pendant son séjour à Rome n'aboutirent pas ; il les fit continuer de Mantoue par l'ambassadeur ducal près le Saint-Siège. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet.[2]

Dans cette lettre du 28 décembre 1610, qu'au retour de Mantoue il adressait au cardinal Ferdinand de Gonzague à Rome, nous voyons que son voyage avait aussi eu un but artistique ; en effet, il avait entendu chez le cardinal la Signora Ippolita, une cantatrice au sort artistique de laquelle semblait s'intéresser le Prélat et en faveur de qui Monteverdi sollicite de lui une composition, car la Signora Ippolita semblait douter de l'estime que lui témoignait son illustre protecteur. Et il compare la Signora Ippolita avec deux autres artistes, l'une que dans son voyage de retour il avait entendue à Florence, une des filles de Caccini[3],

1. Lettre du 28 décembre 1610.

2. Voir pp. 109-110 la carrière suivie par les deux fils de Monteverdi.

3. Les deux filles de Caccini, Francesca et Settimia, s'illustrèrent également dans l'art du chant. Elles formaient avec leur belle-mère, la seconde femme de Caccini, un trio dont la réputation fut assez grande pour parvenir au roi de France Henri IV. En 1604 elles furent invitées et présentées à la Cour. Henri IV fut enthousiasmé par la voix de Francesca qu'on appelait la Cecchina (diminutif de Franceschina) et voulut qu'elle restât à Fontainebleau ; mais le grand-duc de Toscane, qui avait fait quelques dificultés pour se séparer de ses chanteuses et de son musicien préférés, dut les rappeler à Florence. Francesca était en outre auteur dramatique et composa des opéras dont l'un, *la Liberazione di Ruggiero dall' Isola d'Alcina,* obtint un gros succès en 1625. (Voir un

et l'Andriana ou l'Adriana, qui habitait Mantoue depuis quelque temps. Le parallèle qu'il établit entre ces trois cantatrices est intéressant[1] : « La Signora Ippolita, dit-il, sait très bien chanter; la Signora fille de Giulio Romano (Romano c'était Caccini ainsi nommé à cause de son origine) chante aussi très bien, joue du luth, de la cithare et du clavicembalo. Mais l'Adriana n'est pas seulement une chanteuse remarquable, elle joue bien et récite bien. »

L'Adriana avait du reste produit une grande impression sur Monteverdi qui, on le sait, était difficile en fait de chant et avait des raisons pour l'être. Il parle de l'Adriana à plusieurs reprises; notamment à propos des *Noces de Thétis*, fable de Mantoue, « une comédie qu'il croyait destinée à être chantée et représentée en musique ainsi que le fut *Ariane*[2] ». Or, ces *Noces de Thétis*, ajoute-t-il, « ne sont pas chose de peu d'importance comme je le croyais, mais doivent servir d'intermède dans la grande comédie... » Et il continue après une très intéressante discussion technique qui montre avec quelle conscience, quel souci aussi des nécessités du théâtre il travaillait : « Je crois que la signora Addriana aurait le temps de changer de costume, ou bien l'une des trois autres dames. »

Enfin nous avons vu[3] ce qu'il dit d'elle à propos des concerts dans la salle des Miroirs. Elle contribua pour sa part à l'éclat artistique de Mantoue.

Cet éclat ne dura pas longtemps; il s'éteignit avec le duc Vincent qui mourut le 16 février 1612. Monteverdi, qui n'attendait pas grand'chose de la générosité des Gonzague à la gloire desquels il avait fortement contribué,

exemplaire de cet opéra-ballet à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.) Quant à Settimia, elle fut au service du duc de Mantoue à partir de 1615. Mais il s'agit évidemment de Francesca dans la lettre puisque la cantatrice est désignée comme jouant du luth, de la cithare et du clavicembalo.

1. Lettre du 28 décembre 1610.

2. Lettre du 6 janvier 1611 écrite de Venise à Striggio.

3. Lettre du 22 juin 1611, citée chap. II, pp. 32-33.

reçut son congé du duc François qui avait succédé à son père Vincent Ier. Nous savons comment il appréciait la libéralité de la Cour de Mantoue; il ne dut donc pas être surpris de cette lettre qui le libérait de sa servitude et lui rendait son essor. Quand il partit, il possédait vingt-cinq écus! « Je suis parti, dit-il non sans ironie, de cette Sérénissime Cour d'une façon si infortunée qu'après vingt et un ans, je n'emportai par Dieu que vingt-cinq écus[1] ». Vingt-cinq écus, soit trois cent douze francs cinquante au bout de vingt et un ans de génial service. Décidément, les ducs de Mantoue pas plus que la musique n'avaient enrichi notre héros.

On ne succède pas à un homme tel que Monteverdi. Son remplaçant provisoire fut Sante Orlandi, un musicien qui avait débuté à Florence et que le cardinal Ferdinand de Gonzague s'était attaché comme maître de chapelle. Davari[2] donne les noms des maîtres de chapelle qui firent « l'intérimat », car Sante Orlandi n'était que prêté par le cardinal qui avait besoin de son assistance, étant musicien lui-même. On vit ainsi se succéder en quelques mois un musicien nommé Gio Francesco Arecio, qui venait de Rome, puis Pietro Maria Marsolo, qui avait été maître de chapelle à Ferrare. Le cardinal Ferdinand les avait recommandés l'un et l'autre à son frère. Or, il était écrit que Sante Orlandi dirigerait définitivement la musique à la Cour de Mantoue, puisque, le 22 décembre 1612, le jeune duc François mourut subitement après quelques mois de règne et que le cardinal Ferdinand fut obligé d'abandonner la pourpre pour monter sur le trône devenu vacant par la mort de son frère. Le cardinal Ferdinand amena donc avec lui son maître de chapelle.

1. Lettre du 6 novembre 1615.
2. Ouvr. cité, p. 105.

CHAPITRE VI

L'ARRIVÉE DE MONTEVERDI A VENISE
(1613)

Monteverdi se retire à Crémone. — Voyage à Milan. — Comment ce voyage avait été interprété à Mantoue. — Claudio est appelé à Venise. — Les conditions exigées pour diriger la maîtrise de Saint-Marc. — Monteverdi est nommé maître de chapelle (19 août 1613). — Les devoirs d'un maître de chapelle à Venise. — Monteverdi a une aventure pendant qu'il se rend de Mantoue à Venise. — Les occupations du musicien dans la cité des Doges. — Ses deux enfants : Francesco et Massimiliano.

Monteverdi, libéré de la Cour de Mantoue, commença par se retirer à Crémone ; il dut être heureux d'avoir les loisirs que lui avait créés son exode pour pouvoir enfin se reposer. Ne possédant que vingt-cinq écus, comment put-il vivre avec ses deux enfants? Il est probable et tout naturel qu'il fut aidé par les siens ; mais nous manquons de renseignements à ce sujet. Il se préoccupa certainement de trouver un poste qui fût digne de lui, digne de son génie, et capable d'assurer son existence familiale.

En septembre 1612, il alla faire un voyage à Milan ; nous savons qu'il avait dans cette ville d'excellents amis. Son protecteur, Giacomo Ricardi, chez lequel il avait donné de brillantes auditions de violon et à qui il avait dédié le

deuxième livre de ses Madrigaux, existait-il encore? Son grand ami, le Frate Cherubini Ferrari, le poète, était-il lui aussi de ce monde? Je n'ai pu le vérifier. Mais Monteverdi était connu à Milan grâce à eux. On prétend qu'il avait reçu des propositions pour diriger la musique de la cathédrale. Il avait, en tout cas, le droit d'être candidat puisqu'il se trouvait à ce moment affranchi de tout engagement. Mais aussitôt les ennemis ou plutôt les envieux qu'il avait laissés à Mantoue d'interpréter calomnieusement son voyage et de lancer de méchants bruits sur les concerts qu'il avait donnés. Ils racontèrent qu'il avait dirigé la maîtrise un matin avec un tel désordre qu'il n'avait pas pu imposer ses mouvements aux musiciens et qu'il avait été obligé de quitter Milan avec un échec. Or, deux documents démentent cette assertion.

Le premier est la lettre que l'ambassadeur de Milan écrivit le 26 septembre à Striggio en réponse à la demande de renseignements que lui avait fait faire le duc sur cet incident prétendu : « Il est aussi contraire à la vérité de dire que Monteverdi ait quitté Milan avec peu de réputation qu'au contraire il a été on ne peut plus honoré par la noblesse et par le monde musical qui l'a fêté au possible pour ses œuvres qu'il a chantées avec le plus grand succès dans les milieux les plus aristocratiques. Il n'est pas vrai qu'il ait cherché à exercer les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale, situation à laquelle Monteverdi n'a pas voulu prétendre parce qu'elle n'est pas vacante et parce qu'il n'a pas voulu faire tort à celui qui en est le titulaire. »

Le second document est une lettre du fameux ténor Francesco Campagnolo à l'ambassadeur ducal à Milan, le même jour, 26 septembre 1612 : « S. A. S., Notre Maître, a appris que le Sgr Claudio Monteverdi se trouvait ces jours derniers à Milan où il s'était présenté pour postuler la charge de maître de la musique de la cathédrale, et qu'un matin, pendant qu'il exerçait ses fonctions, il se produisit un tel désordre dans la musique, qu'il ne fut pas

en état d'y remettre bon ordre; aussi lui fallut-il s'en retourner à Crémone avec peu d'honneur. S. A. S. ayant reçu cette nouvelle de source peu sûre et de gens qui peut-être ne veulent pas grand bien audit Monteverdi, m'a ordonné d'écrire à V. S. Illustrissime... »

Monteverdi, on le voit, et ceci fait honneur à sa loyauté, à sa droiture, avait conservé d'excellents rapports avec la Cour de Mantoue même après l'avoir quittée. Il avait emporté l'estime du prince, et la suite nous montrera que, loin d'être oublié par ses anciens protecteurs, il fut plusieurs fois sollicité par eux de collaborer pour rendre du lustre à cette Cour dont il avait été l'honneur et le renom.

Il était dit qu'il ne resterait pas longtemps sans qu'on eût recours à sa gloire déjà répandue à travers l'Italie. C'est le lot d'un esprit médiocre de se fondre en lamentations lorsqu'il ne trouve pas immédiatement l'emploi de sa médiocrité; le génie n'a pas besoin d'intrigues, ni de recommandations pour être mis en lumière. Monteverdi était connu à Venise ; sa réputation avait depuis longtemps franchi les murs de Mantoue; et qui sait s'il n'avait pas déjà plus d'une fois refusé les offres flatteuses de la République vénitienne? Nous avons vu que, le 6 janvier 1611, il avait écrit à Striggio une lettre datée de la ville des canaux. Peut-être à ce moment lui avait-il été dit par un des administrateurs de la grande et prospère cité que si jamais il abandonnait son service à la Cour de Mantoue, il serait accueilli chaleureusement au pays des Doges.

Quoi qu'il en soit, le 19 août 1613, il était nommé maître de chapelle de l'église Saint-Marc. Aucune situation n'était plus enviée; elle avait vu se succéder au XVIe siècle et au commencement du XVIIe les Willaert, les Cipriano di Rore, les Zarlino, les Donati, les Croce, les Martinengo, c'est-à-dire tout l'honneur de la musique de toute une époque, et non seulement les compositeurs qui avaient été les fidèles serviteurs de l'art des sons, mais aussi ceux qui avaient travaillé au perfectionnement de

cet art. Nous verrons au chapitre suivant[1] quelle était, pendant la période où Monteverdi vécut à Venise, l'importance accordée à la musique dans la florissante République. Parvenir à la tête de la chapelle de l'Eglise Saint-Marc c'était pour Monteverdi la consécration, c'était la reconnaissance de son génie par ses contemporains. Nous manquons de renseignements pittoresques sur ce premier contact du musicien avec Venise, car nous ne possédons pas de lettre de Monteverdi à ce sujet. Nous perdons toute trace de correspondance pendant deux années entières jusqu'au moment où il reprit étroitement contact avec ses amis et protecteurs de Mantoue. Mais les documents de Venise, si administratifs qu'ils soient, ne sont pas dépourvus d'éloquence.

Pour être nommé maître de chapelle d'une importante cathédrale comme celle de Saint-Marc, il fallait, outre la réputation que le musicien avait pu acquérir, qu'il donnât une audition de ses œuvres devant les Procurateurs de l'Eglise. Le concert d'essai de Monteverdi du 19 août 1613 fut si réussi que tous les concurrents durent se retirer de l'épreuve. Le décret de nomination[2] qui l'installa immédiatement dans ses fonctions fait foi du succès du célèbre compositeur :

« Les Illustrissimes Seigneurs Frédéric Contarini, Nicolo Sagredo, Jean Cornaro et Antoine Landi[3], procurateurs, ont délibéré par suffrage ce qui suit :

« Les Illustrissimes Seigneurs Procurateurs, voulant procéder à l'élection du maître de chapelle en remplacement du Révérend Père Jules-César Martinengo, et après qu'on eût écrit d'ordre des S. S. Illustrissimes à l'Illustrissime Sgr Ambassadeur à Rome, à tous les Illustrissimes

1. Cf. chapitre VII, pp. 110 à 129.

2. Actes de la *Procuratia per la Chiesa S. Marco* aux archives de l'Etat de Venise.

3. Ce Landi était-il un parent de Stefano Landi, né à Rome, le madrigaliste et auteur de l'oratorio *Santo Alessio*? Je n'ai pu arriver à le découvrir.

Recteurs en terre ferme et aux Résidents de la S. Seigneurie à Milan et à Mantoue pour être renseignés au sujet des personnes qualifiées en cette profession pour l'office susdit; ayant entendu par les réponses reçues que la personne de Dom Claudio Monteverdi, ancien maître de chapelle des Sgrs duc Vincent et duc François de Mantoue, se recommande comme la première des personnes des qualités et des vertus duquel se sont les S. S. Illustrissimes plus grandement confirmées dans cette opinion, soit par ses œuvres qui ont été imprimées, soit par celles d'aujourd'hui, les S. S. Illustrissimes ont demandé d'entendre pour leur complète satisfaction en l'église Saint-Marc avec les musiciens de cette chapelle. Pour cela, par suffrage unanime, ont décidé que ledit Claudio Monteverdi soit nommé maître de chapelle de l'église Saint-Marc avec un salaire de trois cents ducats [1] par an, sans compter les bénéfices ordinaires et habituels. Etant donné qu'il devra habiter, selon la coutume, la maison canoniale, on devra faire au plus tôt les réparations nécessaires. En outre, on lui alloue la somme de cinquante ducats comme indemnité pour les frais de voyage et pour le temps qu'il a dû passer dans cette ville, d'ordre des S. S. Illustrissimes. Cette élection est faite par la volonté des S. S. Illustrissimes. »

Mais il ne suffisait pas d'avoir un bagage musical et de donner une belle audition de ses œuvres pour obtenir le poste convoité de Saint-Marc. L'opuscule de M. Vogel [2] contient d'assez curieux détails sur l'ensemble de ce qu'on exigeait du candidat (ces renseignements sont puisés dans les documents de la *Procuratia* de Saint-Marc). Le maître de chapelle était chargé d'apprendre aux membres du séminaire le *canto figurato* (chant monodique) et le *canto fermo* (chant choral). Il lui était interdit de chanter ou de faire chanter en dehors de l'église Saint-Marc. De plus, la fonction ne pouvait être dévolue qu'à un homme d'un âge

1. Le ducat de Venise valait à cette époque à peu près six francs.
2. VOGEL, ouvr. cité. Cf. note 2 de la page 44 du présent volume.

7

respectable. Cet homme devait se recommander par la douceur de son caractère et par une conduite exemplaire, « afin que le nom de *maestro* fût universellement respecté », qu'il constituât pour les chanteurs dirigés par lui un gage d'obéissance et qu'il fût, à vrai dire, un brevet d'honorabilité. Ceci, selon le règlement, était d'autant plus nécessaire que parmi les chanteurs se trouvaient de grands talents et de belles voix ; or, ces artistes ne se soumettaient pas facilement à l'autorité d'un maître qu'ils n'avaient pas en haute estime. Et le règlement termine ainsi avec une plaisante ingénuité : « Il est donc de la plus haute importance d'apporter le plus grand soin au choix d'un maître réunissant toutes ces qualités et qui soit en même temps un musicien de grande envergure, tels que feu Adriano Willaert, Cipriano di Rore et Zarlino, autant d'hommes qu'on ne trouve pas dans la rue, mais qu'il faut chercher avec soin. »

Pourvu de son brevet de nomination, Monteverdi alla sans doute à Crémone chercher les objets familiers et familiaux qui lui appartenaient ; il passa aussi par Mantoue pour faire ses adieux à ses amis. Le fait n'aurait en lui-même aucune importance s'il ne nous avait valu de la part du compositeur la narration d'un vol dont il fut l'objet en allant à Venise rejoindre son poste. Monteverdi s'épanche dans le sein de son habituel confident, le conseiller Alessandro Striggio. Laissons-lui la parole :

Venise, le 12 octobre 1613.

« Mon Illustrissime Seigneur
et Protecteur très honoré,

« Je viens informer V. S. Illustrissime qu'en m'en retournant en compagnie du courrier de Mantoue et allant avec lui à Venise, nous fûmes dévalisés par trois brigands à Sanguanato, non dans le pays même, mais à deux bonnes lieues de là. Voici l'aventure :

« A l'improviste sortirent d'un champ qui donnait sur la route deux hommes bruns, peu barbus et de taille moyenne, l'un avec un fusil à roue, le chien baissé, et l'autre qui saisit les chevaux par la bride. Ils nous ont traînés d'abord dans ce champ; puis, m'ayant fait descendre, ils me firent m'agenouiller. Celui qui avait le fusil me demanda la bourse, et l'autre s'adressa au courrier, lui demanda les valises; et lorsqu'elles furent tirées hors de la voiture une à une par le courrier, il les ouvrit, et cet assassin prit tout ce qui lui plut, le courrier le lui donnant promptement, et moi toujours à genoux, tenu ainsi par l'autre qui avait l'arquebuse. Ils prirent de la sorte tout ce qui leur plut.

« Le troisième des trois assassins, qui avait une épée en main, faisait le guet et continuait à le faire, craignant qu'il ne vînt des gens par la route. Quand ils eurent ainsi pris tous les objets, celui qui avait fouillé dans les affaires du courrier vint près de moi et me dit de me dévêtir parce qu'il voulait voir si j'avais d'autre argent. Mais comme je lui certifiai que je n'en avais pas, il s'en alla vers ma servante pour lui faire faire la même chose; mais elle, avec force prières, supplications et plaintes, fit si bien qu'il la laissa tranquille. Ensuite, revenant aux valises, il fit un paquet des meilleurs objets et des plus beaux; et en cherchant de quoi se couvrir, il trouva mon manteau de « rassalongo » tout neuf, car je venais de me le faire faire à Crémone; et il dit au courrier : « Mettez-moi ce manteau ». Alors, cet assassin, voyant qu'il était trop long pour lui, dit : « Donnez m'en un autre »; et ainsi il prit celui de mon fils; mais le trouvant trop court, le courrier lui dit : « Messieurs, c'est celui de ce pauvre petit prêtre; rendez-le lui ». Et il le fit. Il trouva encore les vêtements dudit enfant et fit de même, ainsi que des affaires de la servante. Le courrier lui en demanda avec bien des supplications et il lui en donna aussi. De tout le reste, ils firent un grand paquet, ils le chargèrent et l'emportèrent. Alors nous

reprîmes notre chemin et nous nous en allâmes à l'hôtellerie.

« Le matin suivant, nous portâmes plainte à Sanguanato ; et nous partîmes ensuite, moi très désolé, et nous arrivâmes à Este. Là on prit pour Padoue une barque sur laquelle nous passâmes toute la nuit de jeudi et presque toute la journée du vendredi sur un banc de sable, personne ne se préoccupant d'avancer. Finalement, après une vingtaine d'heures passées sur la barque ouverte à la pluie et au vent, avec personne pour ramer à la poupe si ce n'est notre courrier (lequel a bien peiné à ramer), nous arrivâmes à Padoue où nous fûmes à peine rentrés à une heure du matin. Le lendemain, samedi, nous étant levés de bonne heure afin de partir pour Venise, nous perdîmes deux heures à nous mettre en route.

« Pendant que nous étions à Padoue, le courrier se mit le bras en écharpe, disant qu'il avait eu du mal lorsqu'il avait été dévalisé — et moi je sais bien qu'il ne fut pas du tout touché ni même fouillé. J'en restai étonné ; et cette action du courrier parut suspecte à tous ceux qui étaient avec nous et qui d'abord l'avaient vu sans aucun mal. Dans la barque de Padoue on dit au courrier qu'il mentait; et comme on voulait ajouter encore quelques paroles (en manière de plaisanterie peut-être) il coupa court à l'entretien. Ainsi nous arrivâmes, lui jouant et riant, à Venise à minuit le samedi; il ne resta guère que deux heures et repartit ensuite pour Mantoue.

« Telle fut de point en point cette affaire; et ici un autre courrier de Mantoue est venu me trouver pour se plaindre à moi, disant qu'il avait appris que je soupçonnais le courrier précédent. Je lui ai répondu que je le tenais pour un honnête homme, mais qu'il est bien vrai qu'il s'est mis le bras en écharpe le samedi matin pour une chose qui s'était passée le mercredi soir alors que personne ne l'avait touché, et après qu'il eut ramé tout le vendredi.

« Je viens faire savoir à V. S. Illustrissime que je n'a

rien soupçonné concernant cet homme; car s'il m'était venu quelque idée à l'esprit, j'en aurais fait part à V. S. Illustrissime. Je dis bien que cette façon de se mettre le bras en écharpe peut donner à réfléchir; mais s'il y a à réfléchir, je laisse ce soin au jugement éclairé de V. S. Illustrissime. Quant à moi, je ne pense rien et je crois que tout cela vint de la main de Dieu. Moi, Illustre Seigneur, je certifie qu'on m'a volé pour plus de cent ducats de Venise d'affaires et d'argent; car lorsque je passai par Mantoue, le Sgr Président me fit la grâce de me payer un semestre et m'en avança encore un autre dont trois mois étaient écoulés.

« Je vous ai raconté mon grand malheur; et si vous vouliez me faire la grâce d'un mot auprès du Sgr Président, bien que je sache que la bonté du Sgr Président est grande, je le considérerais comme un bienfait suprême; car, Sgr, je me trouve dans un extrême besoin... »

Le pauvre Monteverdi raconte vraiment son aventure avec une bonne humeur, et aussi avec un laisser-aller délicieux. Ce récit a la précision d'une page de Paul-Louis Courier — rappelez-vous l'histoire de la nuit en Calabre. Aucun détail n'est oublié : Monteverdi savait voir.

Il s'agissait dès ce moment de se mettre au travail et de regagner les cent ducats de Venise qu'on lui avait volés. La tâche était facile. Monteverdi était non seulement honoré dans son nouveau poste, mais il avait toutes les satisfactions pécuniaires auxquelles un artiste de sa valeur était en droit de prétendre.

Laissons-lui encore une fois la parole pour qu'il nous expose[1] comment un maître de chapelle de l'église Saint-Marc était traité. Sa lettre est plus éloquente que tous les commentaires que nous pourrions faire :

« ... Je prierai V. S. Illustrissime » (il s'agit de Strig-

1. Lettre du 13 mars 1620.

gio) « de considérer que cette Sérénissime République n'a jamais donné plus de deux cents ducats[1] de salaire à aucun de mes prédécesseurs, qu'il s'agît d'Adriano, de Cipriano, de Zarlino ou de tout autre. A moi, elle en donne quatre cents, faveur qui ne doit pas être prise par moi à la légère; parce que, Seigneur Illustrissime, ces Sérénissimes Seigneurs n'introduisent aucune innovation sans des motifs bien réfléchis et bien pesés. De sorte que, à mon avis, cette grâce particulière doit être par moi considérée. Après me l'avoir accordée, ils ne l'ont jamais regrettée[2]. Au contraire, ils m'ont toujours honoré de telle façon que dans la maîtrise ils n'admettent aucun chanteur sans prendre l'avis du maître de chapelle; et ils n'acceptent ni organistes, ni vice-maître s'ils n'ont pas l'avis et le rapport du maître de chapelle. Il n'y a pas de gentilhomme qui ne m'estime et ne m'honore. Et quand je vais faire de la musique soit de chambre, soit d'église, je jure à V. S. Illustrissime que toute la ville y accourt.

« De plus, le service est très doux, car toute la chapelle peut être suspendue, sauf le maître de chapelle. Au contraire, il est en son pouvoir de faire suspendre ou non les chanteurs[3], de leur donner congé ou non; et s'il ne va pas à la chapelle, il n'y a personne qui lui dise rien. Son traitement est assuré jusqu'à la mort; il n'est troublé ni par la mort des Procurateurs, ni par celle du Prince. Pourvu qu'il serve fidèlement et avec respect, il peut prétendre à être augmenté et non au contraire; et l'argent de son traitement, s'il ne va pas le toucher en temps voulu, lui est apporté en sa demeure.

« Tout ceci est le premier point; c'est l'essentiel. Mais il y a aussi le casuel, qui est que je gagne facilement,

1. Nous avons vu que le ducat valait à peu près six francs.

2. Il y a là autant d'allusions qu'il y a de mots, à la façon dont on se comportait avec Monteverdi à la Cour de Mantoue.

3. Le maître de chapelle de Saint-Marc avait même le droit de punir ses chanteurs; il leur appliquait le *ponto*, qui était la loi pénitentiaire de Venise.

comme extraordinaire en dehors de Saint-Marc, étant prié et invité par MM. les gardiens des écoles, jusqu'à deux cents ducats par an ; parce que ceux qui peuvent avoir le maître de chapelle pour composer leurs musiques au prix de trente, quarante ou même cinquante ducats pour deux vêpres et une messe, ne manquent pas de le prendre et lui rendent encore grâces ensuite avec de belles paroles... »

Il est évident, d'après cette lettre, que Monteverdi était autrement considéré à Venise qu'il avait pu l'être à Mantoue. Le brave homme, obligé de batailler chaque mois pour obtenir ses maigres appointements du trésorier ducal de Mantoue, devait être agréablement surpris quand il recevait la visite du fonctionnaire vénitien qui venait chez lui, avec une parfaite courtoisie, lui apporter ce qu'il avait si noblement gagné, et si facilement quand il comparait son travail à celui qu'on lui avait imposé pendant dix-neuf ans à Mantoue : *Il servitio poi é dolcissimo* (le service est très doux!), dit Monteverdi; oui, tout devait lui sembler doux après avoir donné tout son temps et toute son ardeur à ses fonctions de Mantoue.

En fait, quelles étaient les occupations de Monteverdi à Venise ? Au cours de sa correspondance, nous lisons qu'il était tenu à composer de la musique pour les diverses fêtes religieuses ou ecclésiastiques. Et puis il y avait les banquets donnés par la Signoria (la Municipalité)[1], et les fêtes populaires, telles que celles du mariage du doge avec la mer, ou bien la cérémonie en l'honneur de la commémoration de la peste[2] :

« Je dois servir la Sérénissime République, demain, qui sera le 20 courant, à l'église du Saint-Sauveur; car c'est

1. En 1628 Monteverdi avait composé pour une de ces agapes cinq madrigaux sur des sonnets de Giulio Strozzi, intitulés *I cinque Fratelli:* la musique en est perdue, mais le texte des poésies de Strozzi est conservé à la Bibliothèque de Florence.

2. Lettre du 19 juillet 1620.

un jour que cette Sérénissime République célèbre en mémoire d'une grâce reçue de la main de Dieu, et qui fut la délivrance de la ville d'une cruelle peste... » Ajoutez à ce travail régulier les commandes qu'il recevait de particuliers, ainsi que nous venons de le voir dans la lettre du 13 mars 1620; il avait aussi les séances particulières de musique qu'il était convié à donner chez les riches patriciens de Venise[1] : « Outre qu'il y a l'Illustrissime Sgr Premicerio dans l'oratoire duquel chaque mercredi, chaque vendredi et chaque dimanche, je fais de la musique pour laquelle il vient la moitié de la noblesse... »

Mais les Procurateurs n'étaient pas des ingrats. Trois ans après que le musicien eut été installé, un décret était signé par eux qui lui accordait une augmentation de cent ducats. Nous avons pris connaissance[2] du document du 19 août 1613; voici le libellé du décret du 24 août 1616[3] :

« Les Illustrissimes Sgrs Procurateurs, reconnaissant la valeur et les mérites de M. Claudio Monteverdi, maître de chapelle de l'église Saint-Marc, et ayant souci de le conserver dans ce poste et de le déterminer à vouer le plus grand zèle à remplir ses attributions pour la plus grande gloire de Dieu, et désireux de le disposer de telle sorte qu'il veuille vivre et mourir en ce service, ont décidé de lui allouer des annuités de quatre cents ducats durant la période de dix ans, en même temps que les bénéfices ordinaires... »

Et en 1620 le traitement de Monteverdi était porté, par un décret du 14 mars, à six cent cinquante ducats par an, soit près de quatre mille francs. C'était pour Claudio l'ai-

1. Lettre du 17 mars 1620. Nous verrons plus tard (p. 162) que Monteverdi écrivit en 1624 une partition, le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, en l'honneur de son protecteur Mocenigo; puis en 1630 une *Proserpina rapita*, lorsque ce richissime patricien maria sa fille. De même, en 1620 il avait fait entendre chez un membre de la famille Bembi la musique d'un *Apollo*. (Lettre du 1er février 1620.)

2. Cf. p. 96.

3. Archives de l'Etat de Venise.

sance, que dis-je? la fortune. Aussi pouvait-il écrire courageusement à son ami Striggio [1] :

« J'ai toujours obtenu de la Sérénissime maison de Gonzague le futur, mais jamais le présent... » Et dans une autre lettre [2] : « Je suis bien certain que les espérances que V. S. Illustrissime me faisait entrevoir étaient bien fondées. Mais par suite de ma destinée à Mantoue, ces espérances, quand j'en ai eu, n'ont jamais été qu'un nom, et leur réalisation a toujours été remise à quelque date à venir. Elles m'ont toujours montré une fin différente du commencement. Et je pourrais citer mille exemples de ce qui m'est arrivé à Mantoue; plaise à Dieu que je pusse raconter des résultats concordant avec les espérances!... »

*
* *

Tous ces passages de la correspondance, d'autres qui suivront, pourraient laisser apparaître un Monteverdi trop préoccupé des questions d'argent. Cette cigale serait-elle une fourmi? Non; jamais le noble compositeur n'eut souci d'amasser, il voulut seulement vivre par les uniques moyens que son temps offrait aux artistes.

Les grands d'alors payaient — rôle dont ils s'honoraient à juste titre — en faveurs pécuniaires souvent bien minces le plaisir, parfois la gloire que les maîtres répandaient sur les cours au service desquelles ils travaillaient. Il n'y avait dans ces échanges rien que de légitime et d'avouable, car ce qui rehausse l'un ne saurait abaisser l'autre. Et d'ailleurs, relisez les lettres des Mozart, des Gluck, des Schumann, des Wagner, des Berlioz, voire des Verdi. Leur correspondance perd-elle de son prix parce qu'au lieu de nous révéler l'esthétique de ces musiciens, elle nous dévoile souvent l'intimité de l'homme dans sa lutte contre les quotidiennes misères?

1. Lettre du 22 février 1620.
2. Lettre du 29 février 1620.

Si Monteverdi réclame les sommes promises, n'a-t-il pas, lui, le premier, satisfait aux exigences de son Seigneur? et ce dû n'est lui-même que le nécessaire pour assurer son existence et celle de deux fils chéris.

Ecoutez-le quand il s'agit de payer leurs leçons : « Poussé par les nombreuses dépenses qu'il me faut faire pour le service de mes deux fils, désirant qu'ils étudient les lettres et les emploient dans la crainte de Dieu et pour l'honneur du monde et parce que dans ces buts si indispensables, il m'a fallu les maintenir avec leur maître dans ma maison [1]... »

Nous savons qu'il était allé à Rome en novembre 1610 solliciter du pape un bénéfice pour son fils Francesco, son Franceschino, comme il l'appelle gentiment. Il l'avait élevé en lui apprenant trois vertus [2]: « Servir Dieu avec ardeur et crainte, aimer les lettres et cultiver la musique; car jusqu'à cette heure il me semble qu'il fait en musique de bons progrès et que comme chanteur il trille fort bien... » Et à la faveur de ces trois vertus que possède son fils, Monteverdi supplie le cardinal d'intercéder pour que, l'évèché de Novare étant devenu vacant, on prélève sur les huit mille écus que rapportait cette fonction, une pension de cent écus d'or (environ sept cents francs) pour le jeune Francesco. « S'il était possible que je reçoive cette grâce, oh! quelle joie je me sentirais dans l'âme! Il me semblerait avoir acquis tout l'or du monde... », ajoute le bon Claudio. Et si plus tard [3] il demande le paiement de la pension de cent écus que lui doit la caisse du duc de Mantoue, « c'est pour l'aide qui profitera à mes *pauvres fils* et pour payer les Sgrs musiciens qui les instruisent... »

Francesco, devenu grand, étudia le droit à l'école de Padoue, mais son intérêt pour la science des sons l'emporta sur la science des Pandectes. En vain son père

1. Lettre du 6 novembre 1615.
2. Lettre du 22 juin 1611 au cardinal François Gonzague.
3. Lettre, citée plus haut, du 6 novembre 1615.

voulait-il l'empêcher de se consacrer exclusivement à la musique[1] : « Après que les fêtes de Noël furent passées, j'étais allé à Bologne accompagner Francesco, mon fils aîné. Je l'avais emmené de Padoue où l'Illustrissime et bienveillant Sgr abbé Montini l'instruisait. J'ai pu jouir un peu du chant de l'enfant, lequel finalement réussirait plutôt à devenir un bon chanteur (avec tout ce qui s'y rapporte) qu'un médiocre docteur. Mais il vaut mieux que je n'en dise rien. Et pourtant, dans ma pensée, je voudrais qu'il fût bon en cette seconde vocation et médiocre dans la première, et seulement pour l'agrément. De sorte qu'après m'être réjoui de l'enfant à ma pleine satisfaction, j'allai le conduire à Bologne en pension chez les Pères dei Servi[2], dans le couvent desquels on lit quotidiennement et l'on dispute... »

Une année plus tard, Francesco renonça définitivement au droit et entra en religion : son père nous l'apprend en ces termes[3] : « Francesco, mon fils, qui a vingt ans et que je croyais dans un an ou un peu plus voir docteur de la loi, s'est décidé d'une façon inattendue à Bologne à entrer en religion chez les RR. PP. Carmes Déchaussés Réformés : par suite de quoi, entre le voyage à Milan et les habits de frère, il m'a mis à dos une dette de plus de cinquante écus... » Et Monteverdi avait là un prétexte légitime à solliciter sa pension de la cour de Mantoue, pension dont le paiement s'obtenait si malaisément.

Si Francesco abandonna le droit, il ne fut pas perdu pour la musique le jour où il revêtit le froc ; Davari[4] nous apprend que dix ans avant sa mort « il se fit beaucoup d'honneur » en réduisant l'*Ariana* paternelle sur les versets du *Stabat Mater*. On cite de lui deux madrigaux à une voix publiés dans un de ces recueils comme il en paraissait déjà souvent alors, recueils formés d'airs choisis

1. Lettre du 9 février 1619.
2. Le couvent de Santa Maria dei Servi.
3. Lettre du 11 juillet 1620.
4. Ouvrage cité, p. 129.

de divers auteurs. Ses chants : *Ahi! che mori me sento* et *Ama pur, Ninfa gradita*, ont paru dans le *Quarto Scherzo delle Ariose Vaghezze*. Mais c'est surtout comme chanteur qu'il se fit connaître. En 1621, lorsque Monteverdi fut chargé d'écrire la musique de la cérémonie funèbre en l'honneur de Cosme II, grand-duc de Toscane, son fils Francesco, qui possédait une magnifique voix de ténor, fut chargé de chanter une partie du *Requiem*. Et deux ans plus tard, le 1er juillet 1623, il fut reçu, selon Caffi[1], en qualité de soliste à la maîtrise de Saint-Marc à Venise. Ses appointements étaient de 70 ducats et furent portés à 80 le 14 décembre 1629.

Le second fils de Monteverdi s'appelait Massimiliano. La sollicitude que son père lui témoigna ne fut pas moindre que celle dont Claudio avait entouré Francesco. Massimiliano était né en 1605. A seize ans et demi, il quitta le séminaire de Bologne « après avoir fini le cours d'humanités et de rhétorique[2]... » Son père voulut qu'il se perfectionnât dans les sciences et étudiât la médecine. « Il a toujours été soumis », dit Monteverdi dans la même lettre, « à des précepteurs qui l'ont maintenu dans la crainte de Dieu et la bonne continuation des études. Et quand je pense à sa vivacité et à la liberté licencieuse des écoliers, par suite de laquelle il y en a beaucoup qui tombent dans de mauvaises compagnies, lesquelles ensuite les détournent du droit chemin, à la grande douleur des pères, et pour remédier à un aussi grand mal, je crois qu'une place du collège de l'Illustrissime Sgr Cardinal Mont'Alti à Bologne serait mon entière sécurité et le salut de mon fils... » La faveur que Monteverdi avait demandée fut exaucée ; malheureusement, au moment d'entrer au collège, le jeune Massimiliano fut atteint de la petite vérole[3] et très malade. Quelques mois plus tard, il se rétablit, et Monteverdi écrit

1. Ouvrage cité, t. I, p. 223.
2. Lettre du 7 août 1621 à la duchesse de Mantoue.
3. Lettre du 10 septembre 1621.

à la duchesse de Mantoue[1] pour la remercier d'avoir fait délivrer le brevet qui permettait au futur médecin d'aller faire ses études au collège de Mont'Alto. Enfin, ne sachant comment s'acquitter de cette dette de reconnaissance, Monteverdi envoie à la duchesse[2] « un singe qui a été admiré par beaucoup de gentilshommes pour sa robe non ordinaire[3]... » (Ce singe avait été rapporté à Claudio par son beau-frère qui revenait d'Alexandrie.)

Le séjour de Massimiliano à Bologne dura cinq ans ; le jeune étudiant, lauréat et muni de son diplôme de médecin, vint s'établir à Mantoue non sans continuer à se perfectionner dans son art ; on lui remit à cet effet le semestre échu de la pension de son père. En 1628, il figurait sur la liste des médecins de la cité[4]. De tempérament très travailleur, Massimiliano ne dut cependant pas mener une conduite exemplaire à Mantoue. Après avoir fait un éloge du caractère studieux de son fils, Monteverdi ajoute[5] : « J'ai pris la ferme décision de ne pas consentir à ce qu'il retourne à Venise jusqu'à ce qu'il ait résolu de mener une autre vie et d'en tirer un autre profit qu'il n'a fait. J'espère néanmoins qu'avec l'aide de Dieu il me fera honneur parce que je sais qu'il a du jugement et de la dignité... » La même lettre nous apprend que Massimiliano allait aussi « entendre l'astrologie professée par un certain Sgr Père Jésuite... » Nous le verrons plus tard aux prises avec une aventure dont s'attrista la vieillesse de son père[6]. Monteverdi n'eut du reste ni trêve ni repos avant d'avoir tiré son fils de ce mauvais pas ; il ne douta pas un seul instant de son enfant, et il eut raison, car Massimiliano avait été la victime de machinations odieuses. Monteverdi, admirable artiste, n'oubliait pas son rôle de père.

1. Lettre du 26 février 1622.
2. Lettre du 15 avril 1622.
3. Lettres des 19 mars 1626 et 20 mars 1627.
4. Davari, ouvrage cité, p. 129.
5. Lettre du 28 mars 1626.
6. Cf. chap. x, pp. 190-196.

CHAPITRE VII

LA MUSIQUE A VENISE AU TEMPS DE MONTEVERDI

Venise, ville riche, s'efforce au xve siècle de devenir ville artistique. — La musique est à Venise, au xvie siècle, le complément nécessaire des fêtes religieuses et civiles. — La cérémonie du *Bucentaure*. — Les deux Gabrieli à Venise. — Le mouvement musical. — Les premiers essais d'opéra à Venise. — L'*Andromeda* de Manelli, en 1637. — La somptuosité de la mise en scène. — Les différents théâtres de Venise. — Une salle de spectacle. — Le public. — Prix des places. — Appointements d'artistes. — Le mauvais goût du public est la cause de la décadence de la musique et du théâtre musical.

On a dit de la cité des lagunes : « Chaque ville a ses admirateurs, Venise seule a ses adorateurs. » Auquel de ces titres Monterverdi y vint-il en 1613? On peut penser qu'il y fut attiré par l'espoir d'y tenir une place au moins égale à celle qu'il avait si noblement conquise à Mantoue.

Venise au xviie siècle était la ville riche, la ville célèbre. Je ne m'attarderai pas à décrire son faste, ses splendeurs. Mais être la ville la plus belle, la plus commercialement heureuse, ne pouvait lui suffire. Elle avait eu la gloire de posséder Giovanni Bellini, le peintre des madones, le beau-frère de Mantegna, puis Giorgione, ce romantique, Titien, ce virtuose du coloris, Paul Véronèse, ce magicien de la lumière diaphane. Après avoir été

enviée pour ses peintres, Venise voulut être enviée pour ses musiciens, non pas suivre la mode, mais avoir sa musique à elle. Dès le XV[e] siècle, elle apportait toute sa sollicitude à doter l'église Saint-Marc de masses instrumentales et surtout chorales, ainsi que d'orgues qui faisaient l'admiration de l'Italie entière. Et de ces sacrifices pour la musique, Venise s'enorgueillissait encore plus au XVII[e] siècle. Les chanteurs de Saint-Marc à ce moment s'appelaient Francesco Monteverdi, le fils du grand Claudio, qui, par décret du 20 avril 1615, reçut de la part des Procurateurs un don de dix ducats « pour les divers services qu'il avait rendus en plusieurs circonstances, aux applaudissements universels » ; Francesco Angeletti, soprano, Guidantonio Boretti ; les basses Giambatista Bisucci et Francesco Manelli (l'auteur de l'*Andromeda*). La réputation de ces artistes s'était propagée en Europe, et souvent les cours royales envoyèrent des missions à la République de Venise afin d'implorer d'elle la cession de ses chanteurs pour une durée plus ou moins grande à l'occasion de fêtes ou de mariages.

Il n'entre pas dans le cadre de ce volume de tracer une histoire de la musique sacrée à Venise ; je ne peux que renvoyer le lecteur désireux de documents sur ce chapitre à l'ouvrage de Francesco Caffi [1]. Je veux seulement donner ici une idée sommaire de la musique à Venise au temps de Monteverdi.

La cité des doges avait su attirer à elle les deux Gabrieli au moment même où Monteverdi était à la cour de Mantoue. Elle se les était attachés par des liens si dorés qu'ils s'employèrent pour sa gloire seule. A Saint-Marc, ils alternaient sur les deux orgues gigantesques ou bien ils s'y faisaient entendre simultanément. Lorsqu'en juillet 1574 le roi de France, Henri III, à son retour de Pologne, fut reçu par la Sérénissime République, Andréa Gabrieli

1 *Storia della Musica sacra nella gia Capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* (2 vol., 1854. Ouvrage cité.)

composa des chœurs à deux voix qui furent exécutés pendant les fêtes superbes offertes à cette occasion. La fresque de Giambattista Tiepolo, conçue et exécutée cent quatre-vingts ans plus tard, perpétue le souvenir de l'événement; cette fresque, un des trésors du musée Jacquemart-André légué à l'Institut de France, chante à nos yeux la splendeur des cortèges organisés en l'honneur de l'entrée du roi dans la villa Contarini, située à Mira, au bord de la Brenta. Et notre Bibliothèque nationale possède une relation d'une des cérémonies qui trouvèrent place en la circonstance[1] :

« Le dimanche, le prince fut convié à une fête donnée dans la salle du Grand Conseil; il s'y rendit avec les ducs, le grand-prieur et les seigneurs de sa suite. Deux cents patriciennes de grande beauté, toutes vêtues de blanc et de perles, couvertes de diamants, avaient pris place adossées aux murs de la salle dont le milieu était resté vide... Le roi s'assit entre le doge, les ducs, les seigneurs et la seigneurie; tout autour s'étalait cette corbeille de jolies femmes élégantes qui semblaient des chœurs de nymphes et de déesses. Avant de s'asseoir, le bon roi jeta un coup d'œil sur ce magnifique ensemble, et, suivi d'une petite cour, s'avança vers les dames, qui se levèrent et lui firent la révérence. Sa Majesté leur rendait également leur salut. Puis peu à peu, deux à deux, groupe par groupe, au son de la musique, elles se mirent en danse en faisant des passes, chacun venant défiler devant le roi... »

Voilà comment à Venise la musique était liée aux cérémonies religieuses de même qu'aux fêtes politiques. « Ainsi, les fêtes commémoratives de la victoire de Lépante (1591), » dit Jules Combarieu[2], « donnaient lieu à des démonstrations somptueuses qu'encadraient un service divin et des actions de grâces. L'église Saint-Jacob étant trop

1. Rocco Benedetti. — *Feste e trionfi dalla Signoria di Venezia nella venuta di Enrico III.* Rome, 1574, in-8°.

2. Jules Combarieu. — *Histoire de la Musique*, t. Ier, p. 611.

petite, on dressait, sur la place du Rialto, un autel avec une scène pour les chanteurs; on s'y rendait en grande pompe, avec des costumes éclatants, des bannières, tout ce que la richesse, les arts et le génie de Venise pouvaient imaginer de plus beau... »

Il en était de même pour Pâques, jour où le doge allait solennellement à l'église Saint-Marc, puis à l'église Saint-Zacharie, et c'était — Monteverdi l'écrit [1] — « une messe chantée et des motets pour toute la journée. »

Cette même lettre du 21 avril 1618 nous met au courant d'une autre célébration fastueuse qui avait lieu le jour de la *Sensa* (abréviation, en patois vénitien, de l'Ascension) sur le *Bucentaure*, le vaisseau célèbre qui depuis le xe siècle transportait le doge à la cérémonie des fiançailles avec l'Adriatique : « Il me faudra aussi mettre en état », dit Monteverdi, « une certaine cantate en l'honneur de Sa Sérénité, cantate qu'il est d'usage de chanter chaque année sur le *Bucentaure* pendant qu'elle va avec tous les Seigneurs épouser la mer le jour de l'Ascension; et aussi mettre en état la messe et les vèpres solennelles qu'on chante ce jour-là à Saint-Marc... »

Quelles cérémonies splendides devaient être ces fiançailles mystiques! Quelle débauche de couleurs et de costumes, quels trésors de musique cette Venise du XVIIe siècle devait prodiguer à cette occasion! Écoutez un quasi-contemporain (car son livre est de la fin du siècle), le sieur Alexandre-Toussaint Limojon, sieur de Saint-Didier, secrétaire d'ambassade, nous faire le récit de ces fêtes [2] :

« La Seigneurie sort du Palais avec pompe et passe à travers une affluence incroyable de peuple et une infinité d'étrangers pour aller monter dans le *Bucentaure* qu'on amène pour ce sujet proche des colonnes de Saint-Marc. Cette admirable machine est un superbe bâtiment plus long

1. Lettre du 21 avril 1618.

2. De Saint-Didier. — *La Ville et la République de Venise.* A Paris, chez Guillaume de Luynes, libraire juré (1680).

qu'une galère et haut comme un vaisseau, sans mât ni voile; la chiourme y est sous le pont, sur lequel est élevée une voûte de menuiserie décorée en sculpture dorée par dedans, qui règne d'un bout à l'autre du *Bucentaure* et qui est soutenue tout alentour par un grand nombre de figures. L'extrémité du côté de la poupe est en demi-rond, avec un parquet élevé d'un demi-pied. Le doge est assis dans le milieu, le nonce et l'ambassadeur de France sont à sa droite et à sa gauche, avec les conseillers de la Seigneurie et les chefs de la Guarantie dans le même ordre. Le *Bucentaure*, cependant, ne paraissait pas moins magnifique au dehors qu'en dedans; il est également doré partout, et la couverture qu'on met par-dessus est de damas cramoisi; le grand pavillon de Saint-Marc qui est arboré sur la poupe, les étendards de la cérémonie, les hautbois qui sont à la proue, la majesté du Sénat en pourpre... rendent le *Bucentaure* une des plus belles choses qu'on puisse voir. Ce superbe bâtiment part de la place Saint-Marc au bruit du canon, accompagné de galères qui se trouvent à Venise, de plusieurs galiotes, de quantité de péottes et d'un nombre infini de gondoles. On avance ainsi jusqu'aux bouches du Lido, et quelquefois à un ou deux milles en mer... Lorsque le *Bucentaure* arrive à l'entrée de la mer, les musiciens chantent quelques motets; le patriarche de Venise, qui suit dans une grande barque, bénit la mer, et, le *Bucentaure* lui présentant la poupe, on abat le dossier de la chaise du doge, lequel recevant du maître des cérémonies une bague d'or toute unie qui pèse environ deux pistoles et demie, la jette dans la mer par-dessus le gouvernail, après avoir distinctement prononcé ces paroles : *Desponsamus te mare nostrum in signum veri perpetuique domini*. L'on jette ensuite des fleurs et des herbes odorantes sur la mer, pour couronner, dit-on, l'épousée... »

Admirable prétexte pour la musique, il est facile de s'en rendre compte, que des fêtes de ce genre. Négligeons les hautbois qui sont à la proue s'il faut croire l'auteur de cette

relation ; négligeons aussi les motets que « chantent quelques musiciens ». Saint-Didier est un profane pour qui les termes techniques n'avaient pas de valeur réelle. Mais néanmoins son récit est suffisant pour nous permettre de reconstituer par l'imagination les splendeurs vocales ou orchestrales qu'a pu concevoir, à cette occasion, un Monteverdi pour le plein air ; et nous aurons ainsi une vision sonore des Mille et Une Nuits.

Monteverdi n'était pas le premier musicien qui eût eu l'idée de ces fêtes musicales. La beauté des ciels, la séduction des colorations de l'atmosphère, n'étaient égalées à Venise que par le faste des cérémonies religieuses. C'était dans les églises le même tribut payé à l'esprit de magnificence ; c'était pour chaque fête, le renouvellement de la magie des sons. Et la Sérénissime République avait eu soin de choisir les plus célèbres organistes et maîtres de chapelle, et surtout les plus grands musiciens.

A la fin du xvie siècle, en cette chapelle dont les Adrian Willaert, les Cyprien de Rore, les Zarlino, avaient fait un centre de la musique sacrée, Andrea et Giovanni Gabrieli, celui-ci neveu et élève de celui-là, travaillèrent tous deux à conserver cette noble tradition Un grand nombre de leurs œuvres nous est parvenu : *Sacræ cantiones*, *Cantiones ecclesiasticæ*, messes, madrigaux, des ouvrages pour orgue, de valeur inégale mais intéressants par une tendance à donner, au moyen du plus grand développement des instruments, un soutien aux voix et aux chœurs. Cette tendance atteint sa réalisation dans la *Symphonia angelica*, d'Andrea (1594). Trois ans après, paraissaient les *Sacræ Symphoniæ* de Giovanni, dont le deuxième livre fut édité après la mort du compositeur en 1615. Ils ne se contentèrent pas de traiter avec plus de liberté les chœurs a deux, trois ou plusieurs voix, et même divisés, pour les deux orgues de Saint-Marc ; ils usèrent des trombones, des cornets, des violons, de l'orgue. Ils écrivirent des préludes où chaque partie de l'orchestre dessinait à son tour

le même motif venant se greffer sur la terminaison du précédent, ce qui posait le principe du style fugué. Leurs constructions vocales étaient très variées. Songez que les *Symphoniæ sacræ* de 1597 contiennent des pièces instrumentales à huit, dix, douze et quinze voix, que les *Chansons et Sonates* de 1615 ont de trois à vingt-deux voix. De quelles somptueuses et émouvantes polyphonies devait retentir la voûte de l'église Saint-Marc sous l'inspiration de ces deux organistes, Andrea et Giovanni Gabrieli !

N'oublions pas non plus que les *Canzoni da sonar*, sonates pour un ensemble d'instruments, sont l'œuvre originale des Gabrieli. Elles inscrivent ces deux musiciens comme des précurseurs dans l'histoire de la musique. Les premiers ils ont donné à l'instrument sa vie propre ; la vie de l'orchestre se mêle à celle des voix. *Sinfonia*, ce mot est évocateur. Les Gabrieli sont les initiateurs d'un nouveau genre musical, la « symphonie ».

Il est aisé d'imaginer le succès des deux compositeurs; il est facile de comprendre que les ducs et les nobles, amateurs ou non de musique, mirent la musique de chambre à la mode. Là c'est un prince qui s'est illustré dans les combats et qui vient en temps de paix faire ses preuves de virtuose sur un splendide violon au manche ciselé, précieusement marqueté d'ivoire ou de nacre ; la tête de l'aimée y est représentée, et des Amours bleus sur fond or ornent fastueusement la table de l'instrument ; et c'est, après souper, l'audition de la « Sonate pour trois violons », de Giovanni Gabrieli, cette sonate qui fit fureur dans toute l'Italie pendant la première moitié du XVIIe siècle.

La vogue des Gabrieli dura longtemps ; leurs œuvres et des extraits de leurs œuvres furent réédités dans tous les recueils de musique du temps. Il y eut des amis assez dévoués et des protecteurs assez fidèles pour faire éditer les manuscrits de ces deux compositeurs après leur mort. Et ceci prouve quelle trace profonde ils avaient laissée parmi leurs contemporains.

Mais il serait injuste d'attribuer aux seuls Gabrieli le mouvement musical qui se développa alors dans la république vénitienne... Il convient de ne pas oublier Giovanni Bassano[1], qui fut maître de la musique au séminaire de Saint-Marc ; malheureusement ses œuvres instrumentales visent moins à l'expression de la pensée qu'à l'expansion des ornements. Un autre musicien qui consacra sa vie artistique à la cité des doges fut Claudio Merulo (1533-1604) ; ses *Toccate* pour orgue se recommandent de l'art des Gabrieli, c'est-à-dire que la mélodie y est noble et que la virtuosité n'y apparaît qu'à titre exceptionnel. Parmi tous ces précurseurs se range aussi Maschera, l'organiste de l'église du Santo Spirito à Venise et l'un des premiers qui nous aient laissé de la musique de chambre ; et aussi Dario Castello qui était vers 1629 violon solo de l'église Saint-Marc et qui, comme compositeur, atténuant la sévérité et le sentiment religieux du style de l'orgue, écrivit des œuvres profanes et d'allure élégante pour le clavecin ; ce fut là le prélude du développement que devait prendre l'art des instruments à bec de plume et plus tard du piano à marteaux.

*
* *

C'est dans une Venise ainsi toute préparée que Monteverdi arrive en 1613. Qu'y apportait-il ? Un genre que jusqu'à présent elle ignorait presque : le drame lyrique. Je me figure que le théâtre musical était connu à Venise avant Monteverdi et que des troupes ambulantes avaient peut-être joué la *Dafne* de Peri et les deux *Euridice* de Peri et de Caccini, ou des œuvres de Gagliano. Il y a trace de ces représentations musicales, telle que l'*Enrico III re di Francia*, tragédie en vers de Claudio Cornelio Frangipane, musique de Claudio Merulo, à-propos représenté en 1573 sous le règne du doge Alvise Mocenigo à l'occa-

1. Il ne faut pas le confondre avec Giovanni Battista Bassani (1657-1716), maître de chapelle à Ferrare et qui fut le maître de Corelli.

sion du séjour d'Henri III à Venise. Il y avait aussi des fêtes chaque année à l'occasion de la Nativité, de Pâques, de l'Ascension et de la Saint-Marc, fêtes où se déclamaient et se chantaient des dialogues en musique ; l'usage tomba en désuétude vers 1605 et les dialogues en question furent remplacés par des chœurs et des symphonies à orchestre qui mettaient en valeur les instrumentistes de la chapelle ducale de Saint-Marc.

Mais aucun novateur de l'expression dramatique ne s'était encore révélé à Venise. Et pourtant Florence, Mantoue, Bologne, négligeant les enseignements d'un Gabrieli, accordaient toute leur attention à l'art du théâtre et à celui du chant. Monteverdi parut et apporta dans le domaine sonore l'étude du sentiment et de la passion humaine.

Défions-nous, comme certains musicographes allemands, Hugo Goldschmidt entre autres, dans son *Histoire de la Musique Italienne au XVIIe siècle*, de la manie du classement infinitésimal. C'est ainsi que ce critique et nombre de ses confrères voudraient placer entre les écoles florentine et mantouane du drame lyrique l'école romaine. Il est vrai qu'à partir de 1620, sur les théâtres privés de la Ville Eternelle on représentait des « opéras ». En 1634, le *San Alessio,* de Stefano Landi, était donné en première représentation au Palais Barberini de Rome ; alors que ce n'est qu'en 1637, c'est-à-dire trois ans plus tard, qu'à Venise fut jouée l'*Andromède* du poète Benedetto Ferrari, musique de Francesco Manelli.

Que l'école romaine ait ses caractères, que nous ne devions pas la confondre et l'affilier complètement à l'école vénitienne, rien n'est plus exact. Il ne faut pas non plus tout réduire, à Venise, au seul Monteverdi ; mais sous le prétexte que beaucoup d'œuvres du maître de Crémone ne nous sont pas parvenues, ne les effaçons pas de l'histoire ; elles méritent, au contraire, d'être placées en leur temps. Voyons donc quels étaient les concurrents et les adeptes de l'art de Monteverdi dans la musique dramatique.

Avant de parler des opéras qui furent joués à Venise, citons un élève direct de Giovanni Gabrieli, Alessandro de Grandi. En 1617, de Grandi fut nommé chanteur à Saint-Marc, puis vice-maître de chapelle en 1620 ; il se trouva donc sous les ordres de Monteverdi et il ne semble pas qu'il ait pu échapper à l'influence de son chef de file. Il écrit entre 1622 et 1626 quatre livres de *Cantate e Arie a voce sola*, six livres de motets à deux voix, et des messes. Sa mélodie est libre, souvent originale ; la basse est très sévèrement maintenue dans toute son œuvre ; et c'est ce qui le différencie de l'*aria* de Caccini, dont le rapproche cependant la forme de ses cantates. La basse tenue assez résolument pour entrer en ligne de compte dans l'harmonie est un fait nouveau que reprendra Benedetto Ferrari.

Benedetto Ferrari, concurrent de Monteverdi, n'est pas de la même école : Ferrari venait de Rome, où il était connu surtout comme joueur de théorbe ; de là son surnom de *della Torbia* qui sonnait si bien. A Venise il se manifeste d'abord comme poète ; car il avait écrit le livret de l'*Andromeda* de Manelli citée plus haut. Deux ans après, en 1639, on donna son *Armida*, dont il fut à la fois le poète et le musicien. De la même époque datent ses trois livres de *Musiche varie a voce sola*. Pourquoi quitta-t-il Venise en 1645 ? Il alla occuper sans doute une situation stable à la Cour de Modène. En cette ville on conserve de lui un oratorio, *Sansone*, l'orchestration du prélude d'un ballet, *Dafne ;* ce sont, avec les trois livres de *Musiche*, les seules de ses œuvres qui nous soient parvenues ; mais dans tout cela pas un seul opéra[1]. Par les *Musiche varie*

1. Ses opéras, dont les livrets seuls existent, s'appelaient *la Maga Fulminata* (1638), *Adone*, *Temistocle*, *Alcate*, etc... Manelli fut un être bizarre : il était né à Tivoli il avait fait ses études pour être prêtre ; mais un beau jour il s'éprit subitement d'une chanteuse, la Maddalena, l'épousa, et dès ce moment se consacra à la musique. Il vint à Bologne, puis à Venise vers 1631. Il parut dans la *Maga fulminata* comme chanteur, et sa voix de baryton fut agréée à l'église Saint-Marc, comme nous l'avons vu au commencement de ce chapitre.

on peut juger de quel intérêt eût été l'étude de sa musique dramatique.

Ces *Musiche varie* contiennent une série de « petites cantates », sortes d'*arie*, non dépourvues d'émotion. Le premier livre (1631) est en deux parties : la première est un récitatif de vingt-neuf lignes de texte en six parties ; la seconde une *aria* ravissante, bâtie sur huit noires ; elle chante les plaintes d'une jeune fille sur son *barbaro d'amore*. Le second livre (1637) contient l'aria : *Voglio di vita uscir*, une *Cantata spirituale*, texte d'Ottavio Orsucci. Cette cantate, qui a été publiée par Hugo Riemann[1], présente une ritournelle, *E tu anima mia*, d'une grâce infinie. La métrique compliquée des vers à rimes éloignées en rend la stucture musicale très curieusement enchevètrée. Une basse continue de quatre notes forme le fond tonal ; souvent ce fond tonal dérive en un autre tout différent. Quant à la voix, elle est traitée avec une liberté extraordinaire : Ferrari se permet des sauts subits de plus d'une octave, très rares pour le temps. Systématiquement il étend le registre, réalisant des sonorités délicates, juxtaposant des éléments dissonants. Si cela ne lui est pas tout à fait personnel, il y a là une audace qui marque le novateur.

Mais son influence ne dura pas : la réussite de Cavalli et de Cesti le laissa dans l'ombre ; peut-être aussi était-il d'un autre clan. Ne voyait-on pas en lui le moderne, c'est-à-dire le gêneur pour les partisans de l'habitude, les routiniers ? Cet indépendant prit à ses frais la représentation de l'*Andromeda* dont il avait écrit le poème et Manelli la musique. Il fut à la fois le directeur et l'amateur riche. Et pourtant, ses œuvres ne sont point celles d'un dilettante, mais d'un vrai musicien. Sachons-lui gré d'avoir ouvert les voies par son œuvre dramatique et musicale. Il avait créé le théâtre à Venise ; le public y prit plaisir, dans un engouement véritable pour la musique théâtrale.

1. Hugo Riemann. — *Handbuch der Musikgeschichte* (Manuel de l'histoire de la musique), t. II, pp. 64 et 88

*
* *

Quelles étaient ces représentations? Les récits abondent, souvent peu précis ; ils indiquent tous la somptuosité des décors, l'éclat des costumes, ils attestent la beauté des voix. Regardez une image du temps et vous serez renseigné sur l'extériorité de ce genre musical à Venise. Examinez, par exemple, une des estampes qui accompagnent l'édition luxueuse du *Pomo d'Oro*, de Cesti : nous sommes ici à l'apogée de cette sorte de spectacle. La salle est immense, bourrée de curieux jusqu'au plafond. A gauche, un tout petit orchestre de vingt-cinq musiciens se trouve contre la scène. De grandes colonnes avancent de chaque côté du « plateau » où sont groupées des figurantes. En rangée, des gardes du corps montrent leurs piques au premier plan. Trois degrés conduisent au premier rang les personnes princières placées à bonne distance pour bien voir; derrière elles la Cour est assise. Deux cent mille ducats ont été dépensés pour le *Pomo d'Oro*. Bien entendu, dans la salle, on ne s'occupera nullement du livret[1], mais on verra la rencontre de Vénus et de Mars, l'apparition dans les airs de Vénus et de l'Amour sur des vagues de feu, la danse des esprits dans le ciel, celle des chevaliers sur la terre, des sirènes et des tritons sur la mer; Jupiter entouré des dieux en son Olympe. Là! quels beaux prétextes pour le spectateur de crier au miracle !

Si j'ai pris cet exemple un peu outré, c'est qu'il résume bien les tendances des œuvres et du public. Voilà le chemin parcouru depuis l'*Orfeo !* C'est à Venise même, ville de fêtes, que l'évolution se fera, influençant le monde. Tirés du Tasse, de l'Arioste, de l'histoire grecque ou romaine,

1. M. Henry Prunières, dans son livre remarquable, *L'Opéra italien en France avant Lully*, a fort justement dit : « Alors que Monteverdi ou Domenico Mazzocchi s'efforçaient de traduire musicalement des textes intéressants par eux-mêmes, les Carissimi, les Luigi Rossi, les Cesti se montrent indifférents à la qualité des vers. Ils composent d'admirables mélodies sur des livrets ou des poèmes insipides. » (p. 17).

les sujets traités auront tous cette somptuosité. Avant d'être de la musique, les opéras seront des pièces à grand spectacle ; ce seront là les productions qu'allait trouver devant lui le sérieux, le profond, l'émouvant Claudio.

Et les théâtres naissent. Venise n'avait que 150,000 habitants, elle possédait jusqu'à huit salles de spectacle différentes. Ne parlons que de celles qui furent ouvertes au temps de Monteverdi[1].

La plus ancienne de ces scènes était le théâtre San Cassiano qui fit sa réouverture en 1637 avec cette *Andromeda* de Benedetto Ferrari dont j'ai déjà parlé. Réouverture, car le théâtre avait été brûlé en 1629; mais on n'y jouait que la comédie; l'*Andromeda* inaugura les représentations musicales. Le San Cassiano appartenait, comme tous les théâtres de Venise à cette époque, aux particuliers qui l'avaient fait édifier : ici c'était la famille Tron. On ne payait pas de droit d'entrée : les propriétaires offraient le spectacle à leurs amis et connaissances. Mais dès que la musique fit son apparition dans le théâtre, il fallut commencer à exiger une rétribution des spectateurs. Le maître de la maison continua comme par le passé à inviter son cercle d'amis; cependant il mettait en location les places restantes; ou bien il donnait les billets en guise de rémunération à certains artistes qui les vendaient de leur mieux. Le prix d'entrée au San Cassiano, par exemple, était de quatre lire de Venise[2], sans préjudice du prix qu'il fallait payer pour une place de *palchetto* (loge) quand on n'avait pas eu la chance d'être invité.

Or cette mise en vente des places de théâtre à Venise est un petit fait qui eut une grande répercussion sur la musique. Le théâtre jusqu'alors avait été un divertisse-

1. J'ai puisé ces renseignements dans le très sérieux ouvrage de Livio Niso Galvani. *I Teatri musicali di Venezia nel secolo* XVII (1637-1700). — Edit. Ricordi, Milan, 1878.

2. Deux lire actuelles

ment aristocratique, un plaisir exceptionnel. Le jour où les théâtres devinrent réguliers à Venise, le jour où le peuple y put accéder, il put imposer sa loi, ses préférences ; car, ainsi que l'a fort bien dit Taine[1], « les arts se modèlent sur les goûts comme un bronze sur un moule ». Or, les goûts du public de Venise ne furent pas plus relevés que n'auraient pu l'être ceux de n'importe quelle autre foule dans une autre ville ou dans un autre pays. Ces gondoliers et ces gens du peuple qui occupaient le parterre et le paradis n'avaient pas des aspirations très pures et très artistiques. A l'étude d'un sentiment, ils préféraient le tour de force, c'est-à-dire la virtuosité ou le *colpo di gula* d'un interprète ; la musique les intéressait moins que l'action, et la somptuosité du décor les attirait plus que le langage de l'âme, poésie ou musique. Aussi ne faut-il pas être surpris si Monteverdi, qui avait eu le courage de rompre avec les dieux de l'Olympe ou les héros allégoriques, se crut, tout grand artiste qu'il fût, obligé de faire quelques concessions à ce public, si les successeurs de Monteverdi s'efforcèrent de parler de plus en plus aux spectateurs la langue musicale qu'ils pouvaient comprendre, et si, finalement, l'art du drame lyrique alla en s'anémiant d'année en année.

Pénétrons dans une de ces salles de spectacle. Un fanal assez mesquin indique l'entrée ; ce fanal s'éteint dès que le rideau se lève. Des deux côtés de la scène sont étagées deux rangées de lampions à l'huile, qui menacent à chaque instant de laisser la salle dans l'obscurité. Les gens qui ont l'intention de suivre la pièce sur le livret ou sur le résumé du livret qu'on a édité à leur intention, ont apporté des *cerini* (des chandelles, ou mieux, des rats de cave) pour suivre l'action ; et c'est ce qui explique les taches de cire ou même les brûlures que l'on trouve souvent sur les pages des livrets parvenus jusqu'à nous.

1. *Essais de Critique et d'Histoire.*

Une galerie large de deux à trois mètres entre l'orchestre et le premier rang du parterre sert de promenoir au public. C'est là que circulent les hommes comme il faut et les blondes Vénitiennes qui étaient certes belles, mais n'étaient généralement blondes que grâce à *l'arte biondeggiante* (l'art de blondir) dont Carpaccio, déjà à la fin du xv[e] siècle, dénonçait dans ses tableaux le caprice naissant; plus tard le Titien et Paul Véronèse consacrèrent la mode établie, et le livre de Cesare Vecellio[1] nous en a légué la technique. Et tout ce public bavarde, rit, s'interpelle pendant la pièce même, tandis que le parterre et le paradis applaudissent ou sifflent selon l'intérêt de l'œuvre ou le talent des interprètes. La vraie musique tenait bien peu de place dans l'art du théâtre et l'on s'explique sans peine que la décadence en dut être rapide.

Il y avait trois saisons : une saison d'hiver, de la Saint-Etienne (26 décembre) au dernier jour du carnaval; une saison de printemps, du deuxième dimanche de Pâques au 15 juin, et enfin une saison d'automne, du 15 septembre au 30 novembre. Toutes ces saisons étaient subordonnées à de nombreuses conditions : événements politiques, affluence d'œuvres et d'interprètes, etc...

1. Cesare Vecellio.— *Degli habiti antichi e moderni* (Venise, 1590), t. I : « A Venise on est dans l'usage de construire sur les toits des maisons certains édifices carrés en bois, en forme de terrasses découvertes, appelés belvédères, dans lesquels toutes les femmes, ou la plupart du moins, s'efforcent assidûment de rendre leurs cheveux blonds au moyen de diverses sortes d'eaux ou de compositions faites exprès ; capables de tout supporter pour obtenir ce résultat, elles se livrent à cette occupation pendant les grandes ardeurs du soleil. Elles sont assises et se lavent les cheveux avec une petite éponge attachée au bout d'un fuseau. Ces femmes portent un *schiavonetto*, vêtement de soie ou de toile légère, et sur la tête, pour se défendre contre le soleil, un chapeau de paille fine qu'elles appellent *solana* (tel était en effet le nom de cette mode : coiffure à la *solana*) ; elles tiennent leur miroir dans une main... » Cette citation a été relevée par Armand Baschet dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 15 janvier 1859, et les procédés des Vénitiennes pour se blondir ont été spirituellement étudiés dans le volume des *Femmes blondes selon les peintres de l'Ecole de Venise*, par « deux Vénitiens » (c'étaient Feuillet de Conches et Armand Baschet), volume publié en 1865, à Paris, chez Aubry, in-8°, 326 pp.

Les appointements des artistes étaient fixés d'après les bénéfices de l'entreprise ; il en était de même de ceux du chef d'orchestre. Le librettiste dut se contenter d'abord de la gloire des applaudissements ; puis certains théâtres lui accordèrent comme rémunération la vente du libretto ; de plus il offrait la dédicace de son œuvre à un grand seigneur qui savait s'en montrer reconnaissant. Quant au compositeur, il obtenait du propriétaire ou du directeur du théâtre une somme qui paraîtrait aujourd'hui dérisoire : cent ducats, soit entre trois cent cinquante et quatre cents francs. La musique, décidément, ne menait pas à l'opulence.

*
* *

Le théâtre San Cassiano, qui fut le premier théâtre de musique ouvert à Venise, joua l'année après l'*Andromeda*, en 1638, la *Maga fulminata*, des mêmes poète et musicien, c'est-à-dire Benedetto Ferrari et Francesco Manelli. Mais il nous intéresse parce que c'est là que fut représenté, en 1641, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, de Badoaro, musique de Monteverdi[1].

Le théâtre le plus important de l'époque à Venise semble avoir été le SS. Giovanni e Paolo qui fut ouvert en 1639 sur le territoire de la paroisse du même nom. Il appartenait à la famille Grimani, et on l'appelait couramment le théâtre Grimani. Bâti d'abord en bois, il fut réédifié en pierre vers 1655. Ce fut dès le début un théâtre qui dut sa réputation à la splendeur de la salle, à la magnificence de la mise en scène, à l'excellence de ses artistes et même à la modicité de ses prix, car l'entrée ne coûtait qu'un quart de ducat, soit environ 85 centimes. SS. Giovanni e Paolo eut la gloire de représenter les œuvres suivantes de Monteverdi : à l'automne 1639 l'*Adone*, tragédie musicale, poème de Vendramin ; en 1641 les *Nozze d'Enea con Lavi-*

1. Cf. pp. 302 à 306.

nia, livret de Bàdoaro; et enfin à l'automne de 1642, l'*Incoronazione di Poppea*, livret de Busenello[1]. Cette œuvre seule mérite que le nom du théâtre Grimani ne soit pas oublié. Puis, après Monteverdi, ce furent les opéras de Francesco Cavalli, de Cesti, de Ziani, qui maintinrent à des titres divers le nom de la salle Grimani.

Un troisième théâtre qui a le droit de ne pas être oublié fut le San Moïsé. Il avait été construit grâce aux libéralités de la famille Giustinian. De petites dimensions, il contenait à peine huit cents spectateurs; mais la salle était, paraît-il, d'une rare élégance. Ouvert à l'automne de 1639, il avait débuté fort artistiquement par la mise à la scène de l'*Ariana* de Monteverdi, qui avait été jouée à Mantoue en 1608. La vogue de l'*Ariana* au San Moïsé se continua pendant tout l'hiver de 1640; et les éditions diverses du livret (Salvadori ou Alliacci) sont là pour attester le succès de ces représentations. En 1644 on représenta sur ce théâtre la *Proserpina rapita;* le livret était de Giulio Strozzi; dès 1630 Monteverdi en avait écrit la partition à l'occasion du mariage de la fille de son ami le patricien Mocenigo avec Lorenzo Giustinian. Mais en 1644, le livret, tout en mentionnant cette partition, annonce une musique nouvelle de Francesco Sacrati. Le théâtre San Moïsé eut des fortunes diverses; vers 1645 il fut acquis par la famille Zane; puis, quelques années après, il revint aux mains de la famille Giustinian; et en 1668, avec quelques réparations pour réduire les dimensions de la scène, il servit à des représentations musicales, interprétées par des poupées de bois et de cire.

Enfin il convient d'accorder une mention au Teatro Novissimo qui, dans le voisinage de l'église SS. Giovanni e Paolo, inaugura en 1641 sa courte existence de six ans par des représentations de la *Finta Pazza*, cette comédie musicale dont le livret était de Giulio Strozzi et dont Mon-

1. L'œuvre de Monteverdi eut une brillante reprise en 1646 au même théâtre. (Voir Galvani, ouvr. cité, p. 32.)

teverdi écrivit la partition en 1627[1]. En 1642, c'était encore Francesco Sacrati, décidément voué à marcher sur les brisées de Monteverdi, qui avait utilisé le poème de Strozzi et composé la musique. L'œuvre semble avoir bénéficié d'une certaine vogue puisqu'en 1644, il y eut une troisième édition dans la préface de laquelle l'auteur avoue « se soucier peu que certains musiciens se soient servis de son poème et l'aient fait représenter comme leur appartenant. »

*
* *

Par la suite, d'autres théâtres de musique se fondèrent à Venise : on voit que ce n'étaient pas les occasions qui en ce temps manquaient aux auteurs pour se produire. J'ai parlé des œuvres de Cavalli en parcourant les diverses scènes sur lesquelles Monteverdi fit représenter ses drames lyriques. Cavalli mérite plus qu'une simple mention, car il fut l'élève de Monteverdi, et le maître le désigna comme son successeur à l'église Saint-Marc. Successeur lointain au point de vue artistique, mais non pas successeur indigne, Cavalli avait une énorme facilité : quarante-deux opéras sont là pour l'attester. Il avait aussi de l'agrément et la connaissance du goût du public. On peut dire que son infatigable production accapara tous les théâtres de Venise. Faut-il citer les ouvrages qu'il fit représenter ? La liste en vaut la peine. C'était : au San Cassiano, *le Nozze di Teti e Peleo* (1639), *gli Amori d'Apollo e di Dafne* (1640), *la Didone* (1641), *la Virtu de' strali d'Amore* (1642), *l'Egisto* (1643), *l'Ormindo* (1644), *la Doriclea e il Titone* (1645), *Torilda* (1648), *Giasone* (1649), *l'Orimonte* (1650), *l'Armidoro* (1651), *Antioco* (1658), *Elena* (1659). Au SS. Giovanni e Paolo, ce fut *Narciso e Eco immortalati* (1642), *Romolo e Remo* (1645), *la Bradamante* (1650), *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), *Veremonda l'Amaz-*

1. Cf. plus loin chap. x, pp. 170-176.

zone di Aragona (1652), *Elena rapita da Teseo* (1653), *Serse* (1654), *Statira principessa di Persia* (1655), *Artemisia* (1656). Au San Moïsé, *l'Amore innamorato* (1642), *l'Euripo* (1649). Au Teatro Novissimo, *la Deidamia* (1644), *la Prosperita infelice di Giulio Cesare Dittatore* (1646). Au San Apollinare, *l'Oristeo* et *la Rosinda* (1651), et à l'automne de la même année la *Calisto*, puis *Eritrea* (1652), et *la Pazzia in trono* (1660). Au San Salvatore *Muzio Scevola* (1665), et *Pompeo Magno* (1666). Sans compter des ouvrages en collaboration, tels que le *Ciro* (1634), dont il avait écrit la musique avec Mattioli, et le *Scipione Africano* (1678), avec Bonaventura Viviani.

Cette gigantesque fécondité frappait sans nul doute l'imagination du public ; mais il est certain que si l'on examine de près les partitions de Cavalli, on y trouve peu de nouveauté ; ce n'est que du procédé. Cavalli marque le déclin d'une manière que Monteverdi a façonnée à la mesure de son génie. Ses récitatifs deviennent longs, fastidieux, sans accent. La forme « duo » ne donne pas plus d'action, mais permet au musicien de s'étaler. La noblesse de la pensée est absente ; le métier tient lieu d'inspiration ; les chœurs sont traités dramatiquement, mais l'orchestre s'affaiblit, tandis qu'ailleurs il se montre plus étoffé.

Puis, en même temps que le succès facile de l'art des Cavalli, des Cesti s'affirme, c'est l'*opera buffa* qui fait son apparition à Venise avec la *Finta Pazza*, de Sacrati, dont la bouffonnerie aujourd'hui nous paraît bien médiocre alors qu'elle causa la joie des Vénitiens en 1642.

Enfin il ne faut pas oublier Giovanni Rovetta, qui fit représenter un *Ercole in Lidia* en 1645 au Teatro Novissimo ; le livret était du comte Majolino Bisaccioni. Le vice-maître de chapelle de Saint-Marc, l'élève et successeur de Monteverdi au poste de maître de chapelle, avait fait une excursion presque sans lendemain dans la musique dramatique puisqu'il écrivit ensuite une *Argiope* qui fut terminée par Leardini en 1649. Sa musique religieuse,

austère et sobre, le rappellera plus longtemps à la postérité que son ou ses drames lyriques.

Mais il est temps de clore cette revue de la musique à Venise à l'époque de Monteverdi. Il me suffira d'avoir indiqué l'ensemble des ressources artistiques et matérielles que le maître trouva en arrivant dans la Sérénissime République, et d'avoir essayé de faire comprendre comment l'énorme influence qu'il eut sur son temps ne fut qu'éphémère.

Aussi bien, la musique ou toute autre branche de l'art, ne peuvent devenir populaires sans abdiquer de leur noblesse; dès que la forme prime le fond, le souci de l'extériorité fait perdre de vue la profondeur du sentiment. Avec Monteverdi le génie arrivera au suprême degré de son expression; après Monteverdi, il ne pouvait plus y avoir de place que pour le talent.

CHAPITRE VIII

LA RÉPUTATION DE MONTEVERDI GRANDIT (1614-1619)

Le sixième livre des Madrigaux (1614). — Monteverdi est à nouveau invité à travailler pour la Cour de Mantoue. — Le ballet avec chants *Tirsi e Clori* (1615). — Monteverdi refuse de mettre en musique *Peleo e Tetide*, un livret de Scipione Agnelli. — A ce sujet, lettre du 9 décembre 1616. — Monteverdi sollicité par de nombreux travaux. — *Gli Amori di Diana e d'Endimione* à Parme (1617). — *Andromeda* (1618). — Le *Lamento d'Apollon* (1619). — Le septième livre des Madrigaux (1619).

Il faut être privé d'un bien pour en sentir le prix; après avoir quitté cette maison de Gonzague où il avait été tenu sous le boisseau, Monteverdi fut apprécié à sa juste valeur par la cour de Mantoue et connut les joies de la célébrité. Dès les premiers jours de son installation à Venise, en décembre 1613, il avait reçu du duc de Mantoue communication d'une lettre du prince François de Médicis qui sollicitait pour sa cour de Florence la représentation de l'*Ariana*. Le succès de l'*Ariana* fut si grand à Florence, dit M. Romain Rolland[1], « qu'il n'y eut plus une maison où on ne l'entendît jouer sur le clavier ou le théorbe. »

1. *Histoire de l'Opéra en Europe*, ouvr. cité, p. 102.

Nous avons vu quelles étaient les occupations officielles et privées de Monteverdi. Le musicien n'en continuait pas moins à publier ses compositions. Son sixième livre de Madrigaux à cinq voix parut en 1614. Sur la couverture de ce recueil figure pour la première fois le titre dont Monteverdi pouvait à bon droit s'enorgueillir : celui de maître de chapelle de l'église Saint-Marc. La publication était très attendue ; plusieurs éditions parurent à peu d'années de distance ; ce fut un gros succès pour le maître. Peut-être ses rivaux et ses détracteurs furent-ils quelque peu déçus : ils espéraient sans doute que le musicien répondrait aux attaques d'Artusi. Monteverdi avait, fort heureusement, d'autres arguments à opposer à ses ennemis que des réfutations de critiques plus ou moins perfides : il lui suffisait, pour vaincre, de publier ses compositions.

Il aimait peu la polémique : c'était son frère qui débarrassait des ronces et des broussailles le chemin sur lequel Claudio avait à s'avancer. Et Giulio Cesare est certainement le porte-parole de son illustre frère quand il dit en 1607 dans la lettre-préface des *Scherzi musicali a tre voci* dont j'ai déjà fait mention : « Les querelles de mots ne prouvent rien : un musicien répond par de la musique. C'est sur ce terrain que mon frère attend ses adversaires ; il prend garde au chant et non à la parole écrite... »

Monteverdi ne livrait du reste pas sa pensée sonore au hasard de son inspiration, il l'essayait sur les auditoires les plus divers, il tenait compte des observations formulées, à condition qu'elles fussent justes ; et quand ses madrigaux avaient pris quelques années, sûr de lui, sûr de ses œuvres, il affrontait l'épreuve définitive qu'était l'édition.

Cette activité mûrement réfléchie, cet équilibre parfait dans la fécondité sont une des caractéristiques les plus profondes de son génie. *Ariane* avait été donnée en 1608 ; le *Lamento* paraît en 1614, écrit pour cinq voix. Les *Lagrime d'Amante al sepolcro dell' Amata*, une *sestina*, c'est-à-dire une suite de six madrigaux, avaient été com-

mandées en 1610 à Monteverdi à l'occasion de la mort de la Martinelli, la jeune et si jolie cantatrice ; ce n'est qu'en 1614 qu'il se risque à les laisser imprimer. *Una donna fra l'altra* est un madrigal qui avait vu le jour en 1609 avec un texte latin : *Una es ;* il est édité seulement dans le sixième livre des Madrigaux. Tout cela n'est point le fait du hasard; Monteverdi n'était pas homme à permettre qu'on réunît ses œuvres en des recueils improvisés. Il ne publiait sa musique qu'à bon escient, quand il l'avait passée au crible. Nous verrons ultérieurement que le septième livre des Madrigaux, comme le huitième qui parut bien plus tard, furent l'objet des mêmes scrupules artistiques de la part du maître.

*
* *

Trois ans s'étaient à peine écoulés depuis le jour où Monteverdi avait quitté la cour de Mantoue, quand son absence donna lieu sans aucun doute à des regrets et à une reprise de relations avec le duc et ses secrétaires. Nous possédons six lettres de l'année 1615 qui prouvent que la cour des Gonzague avait fait les premiers pas. Monteverdi reçut, en effet, l'ordre de venir sans tarder à Mantoue[1]; cet ordre était assez pressant; et Claudio profita de ce que les Procurateurs se réunissaient le lendemain à Saint-Marc pour leur demander un congé. Ce congé lui fut sans doute accordé ; mais Monteverdi n'alla pas à Mantoue. Le temps n'était plus où, sur un simple désir de son maître le duc, il se mettait en route ; il dit[2] : « Pour être en état de venir comme vous me le demandez, il aurait fallu que j'eusse mes bottes aux pieds, selon le terme vulgaire, afin de ne pas manquer la barque du courrier... »

1. Lettre du 28 janvier 1615. Cette lettre est peu lisible parce qu'elle a été rongée par l'humidité ; elle se trouvait sans doute en tête de la liasse qui réunissait la correspondance de Monteverdi adressée aux dignitaires de la cour de Mantoue.

2. Lettre du 11 février 1615.

Il ajoute qu'il se soucie peu d'affronter une mauvaise nuit et de courir le risque de quelque maladie, car il faisait très mauvais temps. Monteverdi supplie le conseiller Striggio de ne pas croire à un manque de zèle de sa part ; il serait très désireux de travailler pour le duc de Mantoue, d'autant plus qu'il s'agissait « d'une composition faite de la main de ce Sérénissime Seigneur[1]... » Il demanda qu'on voulût bien lui envoyer le texte à mettre en musique; et il évita le voyage.

Certes, s'il était plus indépendant, s'il agissait un peu plus cavalièrement avec cette cour de Mantoue à laquelle il gardait au fond du cœur une certaine reconnaissance des services passés, il avait ses raisons pour ne pas se prosterner aux genoux de ses anciens seigneurs : les cent ducats de rente qui avaient été inscrits en son nom sur l'ordre de feu le duc Vincent, ne lui étaient jamais payés. Ce thème revient comme une obsession dans toute la correspondance de Monteverdi de cette époque : « Mes pauvres cent écus » ou « mes bienheureux cent écus », tel est le refrain, je dirai presque le *leitmotiv*, de la lettre du 6 novembre 1615. Monteverdi, toujours lui-même de si bonne foi, n'admettait pas qu'on lui manquât de parole.

Il faut supposer que la question dut être réglée au gré du musicien, car il ne fait plus mention de ses affaires d'intérêt dans les deux lettres du 21 et du 24 novembre 1615. Il s'agissait cette fois de musique. Devons-nous croire que le duc Ferdinand de Gonzague n'était pas aussi satisfait qu'il l'avait espéré de son protégé Sante Orlandi, le successeur de Monteverdi à Mantoue ? Ou bien voulut-il faire appel à plusieurs compositeurs pour une fête qu'il pensait donner à l'exemple de son père ?

Davari[2] nous dit que cette fête était peut-être celle du

1. Le duc Ferdinand, qui avait succédé en 1612 à François IV et mourut en 1626 (Cf. plus loin la note, p. 136).
2. Ouvrage cité, p. 109.

mariage qu'en « son ingénuité olympique » le duc espérait conclure tranquillement avec l'infortunée Camille Faa de Casale, mais que par suite de l'opposition des cours étrangères, notamment de Paris et de Vienne, il dut se résigner à rompre.

Quoi qu'il en soit, il avait commandé à Claudio un ballet. Sur cette œuvre, à la fois ballet et un peu opéra (car elle est mêlée de chant), qui s'appelle *Tirsi e Clori*, Monteverdi nous a laissé une lettre[1] qui nous donne des détails fort intéressants sur la façon dont le célèbre compositeur comprenait son art :

« Illustrissime Seigneur et Protecteur très honoré,

« Le très Illustrissime Sgr Résident de S. A. de Mantoue, habitant Venise et mon bon Seigneur, me donna, ces jours derniers, l'ordre venu par lettre de V. S. Illustrissime, de la part de S. A. de Mantoue, mon maître particulier, que je fasse un ballet en musique. Cet ordre n'était accompagné d'aucun détail, au contraire des commandes du Sér. Sgr Duc Vincent (qui soit dans la gloire !), lequel me demandait une œuvre de six, de huit ou de neuf changements de scènes, et de plus me faisait quelque récit concernant le sujet. Je cherchais à adapter à cela l'harmonie et les mouvements les plus appropriés que je savais.

« Aussi, croyant qu'une œuvre de six changements soit pour plaire à S. A., j'ai de suite cherché à terminer le présent ballet auquel il n'en manquait que deux, ballet que j'avais précisément commencé les mois passés pour le présenter à S. A. S. pensant aller à Mantoue l'été dernier pour certaines affaires personnelles. Mais à présent je l'envoie par la voie du Sgr Résident à V. S. Illustrissime pour le présenter à S. A. Sérénissime. Il m'a paru bon d'y joindre une lettre adressée à V. S. Illustrissime pour vous dire en même temps que si S. A. S. désirait un

1. Lettre du 21 novembre 1615.

changement d'air, soit d'autres airs ajoutés aux airs actuels qui sont du caractère lent et grave, ou d'autres airs plus pleins ou sans fugues, que S. A. S. ne regarde pas aux paroles actuelles qui peuvent être modifiées. Tout au moins les paroles actuelles sont adaptées par leur rythme et l'imitation du chant. Si en tout et pour tout S. A. S. désirait des changements, je vous supplie de faire pour moi les démarches nécessaires afin que S. A. S. daigne ordonner ce qu'il y aura à faire ; car étant serviteur très dévoué et très désireux d'acquérir la grâce de S. A. S., je ne manquerai pas de faire en sorte que S. A. S. soit satisfaite de moi.

« Ou si, par bonne fortune, le ballet actuel était à son goût, je trouverais bon qu'il fût chanté au milieu de la scène, aux coins de laquelle seraient placés une grande guitare (*chitarone*) et un clavecin (*clavicembano*), l'un jouant la basse (l'accompagnement) à Chloris et l'autre à Tyrcis ; et que ces deux eussent aussi une grande guitare en main pour en jouer eux-mêmes en chantant avec leur instrument et les deux autres susdits. S'il y avait une harpe au lieu de la grande guitare à Chloris, cela serait encore mieux. Et après les dialogues pour le ballet on ajouterait encore six autres voix parce qu'il est à huit voix, puis huit violes à bras (*viole di bracio*), une contrebasse, une épinette-harpe. S'il y avait aussi deux petits luths, ce serait bien. Et les airs étant battus avec la mesure appropriée et selon leur caractère sans échauffer les chanteurs et les musiciens et avec l'intelligence du Sgr Ballarino[1], j'ai tout lieu de croire qu'exécuté de cette manière le ballet ne serait pas pour déplaire à S. A. S. Si avant que S. A. S. ne l'entende, on le faisait pendant une heure voir aux

1. Sans doute le maitre de ballet de Mantoue. Je n'ai trouvé nulle part trace de ce Ballarino. On peut supposer que Monteverdi, ne se souvenant pas du nom véritable de ce maitre de la danse, l'a appelé Ballarino, de même que nous dirions plaisamment un « ballerin » comme masculin de ballerine.

Sgrs chanteurs et musiciens, ce serait une chose excellente..... »

La lettre suivante[1] nous apprend que le ballet reçut l'agrément du duc de Mantoue, et Monteverdi s'en montre particulièrement heureux ; il le fit paraître, selon sa louable habitude, quatre ans plus tard, en 1619, dans le septième livre des Madrigaux.

La glace était rompue entre la cour de Mantoue et le musicien : et il ne se passa pour ainsi dire plus d'années jusqu'à 1628, — date où la guerre autrichienne dévasta le duché et moment à partir duquel nous ne possédons plus de correspondance de Monteverdi, — sans que des commandes eussent été données au maître.

*
* *

Monteverdi ne s'astreignait pas à mettre en musique sans contrôle les livrets que voulaient bien lui envoyer ses illustres protecteurs. Sous la forme pleine de déférence de ses rapports avec le duc ou le conseiller Striggio, il savait conserver toute son indépendance et faire respecter les théories qu'une longue expérience et que sa profonde sincérité l'avaient amené à professer sur son art.

En 1617 devait avoir lieu le mariage du duc Ferdinand[2] avec la princesse Catherine de Médicis (l'union avec Camille Faa de Casale avait été définitivement rejetée et le mariage secret avait été annulé). Le duc Ferdinand, se souvenant des magnifiques fêtes qui avaient été données en l'honneur du mariage de son frère François, ne voulut pas rester en retard de faste et de somptuosité, et dès la fin de l'année 1616 il s'était adressé à Monteverdi pour lui commander la musique d'un fragment du programme.

L'esprit de clocher s'était mis de la partie ; tous les

1. Lettre du 24 novembre 1615.
2. Le duc Ferdinand avait renoncé en 1615 au chapeau cardinalice.

poètes de Mantoue avaient fait appel à leur inspiration ; et l'un d'eux, le gentilhomme Scipione Agnelli, de qui Monteverdi avait déjà mis en musique en 1610, sur un ordre ducal, les *Lagrime d'Amante al sepolcro dell' Amata*, avait écrit un livret en vers, la *Favola di Peleo e Tetide*, qu'il espérait voir figurer aux spectacles du mariage. On soumit ce livre de *Thétis et Pélée* à Monteverdi ; le musicien ne trouva pas l'œuvre à son goût. Rien n'est plus curieux que la lettre dans laquelle il formule à son collaborateur et ami Striggio ses appréciations, en les enveloppant du reste de toutes les précautions oratoires dont il possédait un arsenal des plus abondants et des mieux choisis :

Venise, 9 décembre 1616.

« Mon Illustrissime Seigneur et Protecteur très honoré,

« J'ai reçu avec toute allégresse par le Sgr Carlo de Torri la lettre de V. S. Illustrissime et le petit livret contenant la fable maritime des *Noces de Thétis*. V. S. Illustrissime m'écrit qu'elle me l'envoie afin que je l'examine avec attention et qu'ensuite je lui donne mon avis, ce livret devant être mis en musique pour les futures noces de S. A. S.

« Moi, Illustrissime Sgr, qui ne désire rien autre si ce n'est valoir en quelque chose pour le service de S. A. S., je ne dis rien comme première réponse si ce n'est de m'offrir promptement à tout ce que S. A. S. daignera jamais me commander ; et toujours sans réplique, j'honorerai et révérerai tout ce que S. A. S. commandera. De sorte que si S. A S. approuvait cette œuvre, cette dernière, par conséquent, serait et très belle et très à mon goût. Mais si vous insistez pour que je parle, je suis là pour obéir aux ordres de V. S. Illustrissime avec toute révérence et promptitude, comprenant que mon dire est un rien comme celui d'une personne de peu de valeur en toute chose et qui honore toujours chaque homme de talent, en

particulier le présent Sgr poète dont je ne sais le nom[1], et d'autant plus que ce métier de poète n'est pas le mien.

« Je m'exprimerai donc en tout respect, et pour vous obéir puisque vous le désirez. Je dis d'abord en général que la musique doit être maîtresse de l'air et non seulement de l'eau, ce qui signifie en mon langage que les concerts décrits dans cette fable sont tous bas et terre à terre, manquement grave aux belles harmonies, puisque les harmonies seront confiées aux souffles les plus grossiers de l'air de la terre, pénibles à être entendus de tous et pénibles à jouer sur la scène. En cela, je laisse le jugement à votre goût très exquis et très intelligent ; car, par suite de ce défaut, au lieu d'un chitarone, il en faudrait trois ; au lieu d'une harpe, il en faudrait trois, et ainsi de suite ; puis au lieu d'une voix délicate du chanteur, il en faudrait une qui se forcerait. En outre, l'imitation du parler devrait, à mon avis, être appuyée par des instruments à vent, plutôt que par des instruments à cordes et délicats ; car les harmonies des Tritons et autres dieux marins, je crois, doivent être aux trombones et aux cornets et non aux guitares ou aux clavecin et harpe. En effet, cette action étant maritime se passe par conséquent hors de la cité ; et Platon enseigne que *cithara debet esse in civitate et thibia in agris* (la cithare doit être à la ville et la flûte aux champs). De sorte que, ou les instruments délicats seront impropres, ou les instruments appropriés ne seront pas délicats.

« En outre, j'ai vu que les exécutants sont au nombre de vingt, Amours, Zéphirs et Sirènes ; par conséquent il faudra beaucoup de soprani. Il ne faut pas oublier que les Vents doivent chanter, c'est-à-dire les Zéphyrs et les Borées ; comment, cher Seigneur, pourrai-je imiter le parler des Vents s'ils ne parlent pas ? et comment pourrai-je par eux provoquer l'émotion ? Ariane émouvait parce

1. Le livret de *Thétis et Pélée* avait été envoyé à Monteverdi sans qu'on lui eût dit le nom de l'auteur.

que c'était une femme et de même Orphée parce que c'était un homme et non pas un Vent Les harmonies imitent ces éléments eux-mêmes ; mais ce n'est pas par le discours que peuvent se réaliser la rafale du vent, le bêlement des brebis, le hennissement des chevaux, et ainsi de suite. Mais encore une fois, elles n'imitent pas le parler des Vents, car il n'existe pas.

« Ensuite les ballets qui sont semés dans cette fable n'ont pas un rythme à danser. La fable tout entière d'ailleurs, par suite de mon ignorance qui n'est pas mince, ne m'émeut pas du tout ; et c'est même avec difficulté que je la comprends. Je ne sens pas qu'elle me porte naturellement vers une fin qui m'émeuve. L'*Ariane* me poussait à pleurer ; l'*Orphée* m'incitait à prier ; mais cette fable, je ne sais pas quel est son but. Aussi qu'est-ce que V. S. Illustrissime veut que la musique en puisse faire ?

« Toutefois, tout sera toujours accepté par moi avec respect et honneur si S. A. S. l'ordonnait et le désirait ainsi ; parce qu'elle est maîtresse de moi sans réplique ; et si S. A. S. commandait que je lui mette cette fable en musique, étant donné que ce sont des divinités qui parlent plutôt que d'autres, il me plairait entendre ces divinités chanter avec art. Je dirais que les Sirènes, c'est-à-dire les trois sœurs, la Sgra Andriana et les autres, pourraient les chanter ; et les autres pourraient composer leur partie eux-mêmes, ainsi le Sgr Rasco la sienne, le Sgr D. Francesco[1] de même, et ainsi de suite des autres messieurs ; et en cela imiter le Sgr Cardinal Mont'Alto qui fit une comédie dans laquelle chaque personnage qui y figurait se composa un rôle. Car si c'était une œuvre tendant à un but unique comme l'*Ariana* ou l'*Orfeo*, il y faudrait aussi une seule main ; c'est-à-dire s'il s'agissait de parler en chantant et non comme dans celle-ci de chanter en parlant.

1. Le fils de Monteverdi, sans doute. Francesco possédait, nous l'avons vu, une belle voix de ténor.

« Et sous ce rapport aussi, je la trouve trop longue dans chaque rôle pour les parties parlées, à commencer par les Sirènes ; et quelques autres petites remarques encore.

« Excusez-moi, cher Seigneur, si j'en ai trop dit ; ce n'est pas pour médire d'aucune chose, mais pour obéir à vos ordres, afin que pour le cas où j'aurais à la mettre en musique — si cela m'était commandé — V. S. Illustrissime puisse considérer mes opinions...

« Claudio MONTEVERDI. »

Cette lettre, si significative pour nous, une vraie lettre-manifeste, Monteverdi fit un acte de courage en l'écrivant à Mantoue ; car en ce temps-là, un musicien, pensionné et même mal ou irrégulièrement pensionné par une cour ducale, était sous la dépendance de cette cour. Monteverdi revint du reste à la charge[1] au sujet de ce livret qu'il aurait refusé s'il avait été libre, mais qu'il aurait consenti à mettre en musique s'il en avait reçu d'en haut l'ordre formel. Il faut croire que ses observations eurent du poids puisque cet ordre ne lui fut jamais donné. Striggio, qui avait témoigné de son goût et de son savoir théâtral en écrivant le livret de l'*Orfeo*, profita probablement de son autorité sur le duc dans les questions artistiques pour obtenir de lui le renoncement à tout projet de représenter cette *Favola di Peleo e di Tetide*.

Combien de musiciens n'eussent pas eu la franchise de résister à un mauvais livret ou à l'appât d'une œuvre de commande ! Combien de musiciens ont vu leurs partitions condamnées à l'insuccès pour avoir accepté de travailler à des œuvres de circonstance !

Le génie ne se laisse imposer ni heure ni délai. Et Monteverdi tout particulièrement insiste souvent sur ce point qu'une œuvre hâtive a peu de chances d'être belle : « Le travail précipité et le bon travail ne vont pas ensemble »,

1. Lettres des 29 et 31 décembre 1616.

dit-il quelques jours après avoir refusé le livret de *Pélée* et sous menace d'un autre[1]. Monteverdi ne s'était pas laissé prendre au clinquant de l'œuvre qui lui avait été présentée ; l'extériorité ne l'intéressait pas, et il savait que le pittoresque peut être ingénieux, mais incapable d'engendrer aucune émotion véritable. D'autre part, le gentilhomme Scipione Agnelli, qui semblait posséder des livrets tout fabriqués pour ainsi dire au choix des musiciens, tenait à figurer avec une œuvre parmi les poètes appelés à concourir à l'éclat des fêtes nuptiales prochaines Il fit proposer à Monteverdi un autre drame lyrique, plus pathétique cette fois, *la Conjiunta d'Alceste e di Admeto* (le mariage d'Alceste et d'Admète).

Le livret semblait plaire au musicien qui s'était mis rapidement au travail. Monteverdi avait renoncé, pour ne se laisser distraire par aucune autre occupation, à aller à Florence[2] où il était invité par une lettre des plus chaleureuses du librettiste Rinuccini qui devait le présenter au grand-duc de Toscane et lui faire accorder une commande à l'occasion du mariage du prince. Il avait déjà obtenu des Procurateurs de Venise un congé pour se rendre à Mantoue au moment voulu[3]. Or, sans que rien pût faire prévoir ce changement d'avis, Monteverdi recevait l'ordre de rester à Venise. Il se résigna[4]. Que s'était-il passé ? La jalousie de Sante Orlandi était-elle parvenue, à force d'intrigues, à éloigner un rival, incontestablement supérieur, de tout le programme des fêtes ? En tout cas, Monteverdi n'était guère récompensé de son attachement aux Gonzague. Au lieu de sa *Conjiunta d'Alceste e di Admeto*, on représenta un vieil ouvrage, la *Galatea*, livret de Chiabrera, dont Sante Orlandi avait écrit la musique en 1608 et qu'il avait été obligé de remanier à plusieurs reprises.

1. Lettre du 20 janvier 1617.
2. Id., id.
3. Lettre du 4 février 1617.
4. Lettre du 18 février 1617.

L'ouvrage de Sante Orlandi eut-il du succès ? Il est permis d'en douter. Mais Monteverdi reçut des compensations de la part du duc Ferdinand : on joua de lui pendant la saison du carnaval plusieurs musiques de ballets que les familiers de la Cour avaient désiré réentendre.

Les collaborations ou les commandes affluaient chez le grand maître et les honneurs venaient le trouver sans qu'il sollicitât ceux-ci ou celles-là. C'est ainsi qu'il travaillait à un drame religieux, une *Maddalena*, dont Gio. Batt. Andreini[1] avait écrit le poème, à des madrigaux sur des paroles de Salomon Rossi, le beau-frère d'Andreini, et de Muzio Effrem, le détracteur, le pamphlétaire acharné de Marco di Gagliano.

A ce moment aussi, sollicité par la Cour de Parme, il écrivit une partition sur un sujet que lui avait fourni la duchesse de Parme elle-même ; cette œuvre s'appelait *Gli Amori di Diana e d'Endimione*.

De l'intermède en question, il n'existe de vestige nulle part. Le seul document que l'on possède est la lettre suivante[2] :

« Illustrissime et Excellentissime Seigneur
et très respectable Protecteur[3],

« Hier, le 9 de ce mois, j'ai reçu par le courrier un envoi

1. Gio. Batt. Andreini, poète, auteur de la tragédie la *Florinda dei Fedeli*, était le mari de Virginia Andreini qui avait créé l'*Ariane* à Mantoue (voir p. 69.)

2. Lettre du 10 septembre 1617 dont l'original se trouverait (je n'ai pu le vérifier) au Conservatoire (Collegio di Musica) de Naples. Elle a été reproduite par Caffi (*Storia della Musica sacra*), ouvr. cité t. II, pp. 135-136. Elle se trouve aussi dans les *Musikerbriefe* (Lettres de musiciens), de La Mara, t. I, pp. 51 à 53.

3. Ce protecteur était le marquis Enrico Bentivoglio, sans nul doute. C'est au même personnage que sont adressées la lettre du 25 septembre 1627, citée p. 180, et celle du 30 octobre 1627, citée p. 181 de cet ouvrage. Il est assez curieux de remarquer que les trois lettres de Monteverdi au marquis Bentivoglio concernant les relations du musicien avec la Cour de Parme se trouvent dans les bibliothèques des trois conservatoires suivants : Naples, Paris et Bologne. Faut-il en con-

de Votre Illustrissime Excellence, où se trouvaient un intermède et une lettre de Votre Excellentissime Seigneurie, pleine d'une infinie bienveillance et d'honneur pour moi, en même temps que la copie d'une œuvre de S. A. la duchesse de Parme à votre Illustrissime Excellence, dans laquelle, par l'entremise de Votre Excellentissime Seigneurie, elle me commande de mettre cette œuvre en musique. A peine avais-je pu lire l'intermède susdit deux fois, je fus obligé d'utiliser l'occasion d'écrire parce que c'était le jour du départ du courrier. Pourtant, j'ai déjà découvert là-dedans tant de belles choses que je me suis donné à ce magnifique ouvrage avec une vraie passion. Et même si le temps était trop court pour moi, il n'a pas été tout-à-fait perdu, car j'ai déjà travaillé au commencement, ainsi que je vais en donner plusieurs preuves à V. Excellentissime Seigneurie, mercredi prochain.

« J'ai déjà vu que quatre genres d'harmonies devront être employés dans l'intermède en question. Le premier figure dès le début et va jusqu'au moment où éclate la colère entre Vénus et Diane et leur brouille ; le second va du commencement à la fin de la dispute ; le troisième depuis l'arrivée de Pluton, qui met de l'ordre et apporte le calme jusqu'au moment où Diane s'éprend d'Endymion ; enfin le quatrième et dernier va du début de cette passion jusqu'à la fin.

« Croyez-moi, Illustrissime Excellence, il y a là-dedans des situations qui sans votre bienveillant appui ne me donneraient pas peu de difficultés ; j'en entretiendrai en détail V. Illustrissime Excellence mercredi prochain. Pour le moment je n'ai d'autre visée que de remercier Dieu de ce qu'il m'a jugé digne de pouvoir recevoir un ordre de Seigneurs si haut placés...

clure que la famille Bentivoglio a, à un moment donné, laissé se disperser ces précieux autographes qui de la boutique d'un antiquaire ont émigré pour trouver un asile définitif dans les collections que je viens de citer ? C'est probable.

« De V. Illustrissime Excellence,
« Le très dévoué et très reconnaissant,

« Claudio Monteverdi. »

En 1618 Monteverdi mettait en musique une *Andromède* sur un texte de Marigliani[1], un des conseillers du duc de Mantoue ; le sujet d'Andromède avait tenté en même temps un autre poète dont Striggio, l'autre conseiller du duc, venait d'envoyer les vers au musicien. Il ne semble pas que Claudio ait été inspiré par le sujet de Marigliani ; car on sent qu'il allègue toutes sortes de raisons pour retarder la remise de sa musique. C'est ainsi qu'il accumule toute la liste de ses occupations[2] : « Jeudi prochain, qui sera le jour de la Sainte Croix, on exposera le Très Saint Sang, et il me faudra être prêt avec une messe chantée et des motets pour toute la journée, étant donné qu'il restera exposé toute la journée sur un autel dressé exprès au milieu de Saint-Marc »... A ce moment Monteverdi parle de la cantate à chanter sur le *Bucentaure;* nous avons cité ce passage de sa lettre dans le chapitre précédent[3] ; il est donc inutile d'y revenir. Puis, après avoir demandé quel artiste chantera le rôle des Messagers l'un triste, l'autre gai, quelle sera la composition des chœurs de femmes, il revient à la charge plus tard[4] et fait des observations sur certains couplets, ce qui prouvait bien qu'il n'avait guère manifesté d'entrain pour les vers du conseiller ducal et qu'il se consolait de cette déception en travaillant à autre chose.

A la suite d'un voyage à Bologne, où il était allé accompagner son fils Francesco après les fêtes de Noël[5], il rentra à Venise vers la fin de janvier 1619. Il mit dès lors en

1. Lettre du 9 janvier 1620.
2. Lettre du 21 avril 1618.
3. Cf. p. 113.
4. Lettre du 21 juillet 1618.
5. Voir p. 107, lettre du 9 février 1619.

musique un ballet et un *Lamento d'Apollon* dont Striggio lui avait fourni le texte. Il avait promis le ballet pour Pâques [1] ; mais les tracas que lui donnaient la semaine sainte et sa mauvaise santé [2] le forcèrent à demander à son aimable protecteur et précieux collaborateur la permission de prolonger le délai accordé. Le 13 décembre 1619, Monteverdi n'avait pas encore achevé son œuvre ; il s'en disculpait et promettait à nouveau de s'y mettre et de la terminer ; et même le 9 janvier 1620, il s'excusait d'avoir été forcé de manquer à sa parole ; car Marigliani l'avait harcelé pour l'*Andromède*, « qu'il a dû faire mal, ayant eu à la finir en hâte ». Et il exprimait aussi ses doutes sur l'exécution : « Elle sera mal représentée », ajoute-t-il, « par suite du temps très court ; je m'étonne que le Sgr Marigliano consente à courir une aventure aussi risquée, car il aurait fallu répéter et étudier avant Noël... »

Monteverdi, qui était la conscience même, fit entendre raison à Striggio — il avait du reste reçu l'ordre de ne plus s'occuper que d'*Andromède* — et il supplia le Ciel [3] « que la brièveté du délai ne fût pas nuisible » à la composition du *Lamento d'Apollon*. Il prenait d'ailleurs son temps, il essayait son œuvre sur les auditoires les plus divers. C'est ainsi qu'il écrit [4] : « La Plainte d'Apollon a été entendue par certains Seigneurs et elle a plu aussi bien par l'invention des vers que par la musique, de sorte qu'on pense la donner à une heure de concert qui aura lieu ces jours-ci dans la maison d'un certain seigneur de la famille Bembi à l'audition duquel viendront les principaux Seigneurs et Dames »... Mais ces épreuves diverses ne suffisaient pas à Monteverdi, nous l'avons vu par ailleurs. Le succès devant le public ne le contentait même pas ; et il remettait son œuvre sur le métier bien souvent avant de lui

1. Lettre du 9 février 1619.
2. Lettres des 7 et 22 mars 1619.
3. Lettre du 16 janvier 1620.
4. Lettre du 1er février 1620.

donner sa forme définitive. Aussi faut-il regretter que ce *Lamento d'Apollon* ne soit pas parvenu jusqu'à nous ; car le musicien semble, tant il en parle souvent, l'avoir traité avec un soin particulier.

Cent besognes différentes le tiraillaient en tous sens ; et cette fois ce n'étaient pas de vains prétextes pour éluder un mauvais poème, car il revient sans cesse dans sa correspondance sur la beauté des vers de Striggio. Mais Monteverdi était préoccupé, comme il l'avait été chaque fois ainsi que nous l'avons déjà vu, par la publication de son septième livre de Madrigaux.

Ce recueil devait paraître le 8 ou le 10 du mois de novembre 1619 [1] chez l'éditeur Gardano. Le volume ne quitta les presses de Gardano qu'en décembre. Monteverdi l'avait dédié à la duchesse de Mantoue, Catherine de Médicis, en ces termes : « Mes compositions présentes doivent être un témoignage public et authentique de ma grande affection envers l'illustre maison de Gonzague que j'ai servie avec attachement pendant de nombreuses années. »

Rien n'est plus à l'honneur du musicien que cette déclaration de fidélité aux ducs de Mantoue, après toutes les déceptions qu'ils lui avaient values depuis le début de sa carrière. Mais Monteverdi, qui avait des sentiments chevaleresques, ne voulait se souvenir que du bien et tenait à oublier que ses augustes maîtres n'avaient pas toujours été, envers un musicien de sa valeur, d'une parfaite correction.

Il dédia donc son septième volume à la duchesse de Mantoue et il profita de l'occasion pour rappeler à la mémoire de sa « patronne » une ancienne dette contractée par le duc Vincent, cette pension viagère de cent écus dont le recouvrement lui donnait toujours tant de mal. La duchesse fit-elle la sourde oreille ? ne voulait-elle pas s'immiscer dans les affaires d'intérêt de la principauté ? On

1. Lettre du 19 octobre 1619.

ne sait. Monteverdi n'eut pas de nouvelles de sa pauvre petite pension de cent écus, mais il reçut de la duchesse une « noble » chaîne[1], et il remercia l'Altesse dans les termes de la plus galante déférence et en s'excusant de ne l'avoir pas fait plus tôt lui-même (il en avait chargé, en attendant, son ami Striggio), car il en avait été empêché par une assez longue maladie.

1. Lettre du 4 avril 1620.

CHAPITRE IX

L'ART NOUVEAU DE LA MUSIQUE

La renommée de Monteverdi s'étend. — Une fête en l'honneur du maître à Parme (1620). — Monteverdi, réclamé par la Cour de Mantoue, expose les raisons pour lesquelles il refuse de reprendre son ancien poste. — La Messe en l'honneur du duc Cosme II de Médicis à Venise (1621). — Monteverdi crée un art nouveau. — Il recherche la vérité et l'humanité dans l'expression. — Le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). — Le Tasse et Monteverdi. — Le *stilo concitato*. — Style représentatif et style récitatif. — La mort du duc Ferdinand (1626). — Le successeur de Ferdinand, le duc Vincent II, sollicite Monteverdi pour qu'il revienne comme maître de chapelle à Mantoue. — Refus du musicien. — Claudio a demandé un canonicat à Crémone (1627). — Cette faveur ne lui est pas accordée.

Monteverdi était parvenu à l'apogée de sa gloire. Son inspiration s'affirmait plus vivace que jamais; il était en pleine maturité de son génie. Nous avons vu à combien de besognes variées son activité lui permettait de suffire. Et les honneurs affluaient en même temps; il n'y avait pas dans les villes si artistes de la Lombardie une fête projetée pour laquelle il ne fût convié à écrire de la musique, pas une académie qui ne fût ambitieuse de le compter parmi les siens. Il était allé à Bologne, on se le rappelle, pour chercher son fils Francesco au couvent des Pères dei Servi et le conduire à celui des PP. Carmes Déchaussés

Réformés à Milan. On profita de son voyage pour le faire revenir à Bologne. L'Académie des *Floridi* et celle des *Filomusi* s'étant disputé le mérite de donner une fête en son honneur, ce furent les *Floridi* qui l'emportèrent en 1620; les *Filomusi* prirent leur revanche en 1624.

La fête eut lieu le jour de la Saint-Antoine de 1620, ainsi que le prouve la lettre de 1624[1] dans laquelle les *Filomusi* remercient Monteverdi d'avoir bien voulu accepter de faire partie de leur société :

« Il me paraît opportun de présenter nos félicitations à votre Seigneurie et de lui exprimer le grand plaisir que nous avons éprouvé dans notre Académie des *Filomusi* d'avoir l'adhésion d'un sujet aussi éminent que M. Claudio Monteverdi. Pour ma part, en qualité de parrain, j'ai concouru au contentement universel, pour l'impérissable souvenir du jour de la Saint-Antoine 1620, quand V. S. honora de sa présence la florissante Académie de Saint-Michele in Bosco, accompagné par M. D. Jérôme Giacobbi, et la très éminente troupe de MM. les musiciens de Bologne, lorsqu'on vous fit une allocution et que l'on organisa des concerts en l'honneur de V. S. à qui je présente mes respects et dont je baise la main... »

Monteverdi avait depuis longtemps à Bologne un partisan, un admirateur, le moine olivétain Adriano Banchieri, organiste de Saint-Michele in Bosco. Ce Banchieri dès 1609 avait proclamé dans un de ses ouvrages théoriques, les *Conclusioni per organo* (Conclusions pour l'orgue), que Monteverdi était un des plus délicieux (*soavissimo*) compositeurs de musique. Fondateur des *Floridi* en 1615, il n'eut de repos que lorsqu'il eut attiré son dieu artistique à Bologne. Le grand Claudio ne comptait pas, on le voit, que des Artusi autour de lui.

Mais c'est surtout à Mantoue que l'on commençait à le

1. Lettre reproduite par Vogel, ouvr. cité (page 434, Documents). Elle fait partie du recueil des *Lettere Armoniche*, de Banchieri, publiées à Bologne en 1628.

regretter; aussi avait-on voulu profiter de la mort de Sante Orlandi, survenue en 1619, pour rappeler le grand musicien dans sa patrie d'adoption.

Dès le mois de novembre 1619 la Cour ducale avait envoyé à Venise un négociateur, D. Francesco Dognazzi[1], chargé de faire des offres à Monteverdi; et le musicien est heureux que « personne ne s'en doute, ni chanteur, ni musicien, ni aucun autre de la profession musicale; car il est certain qu'à peine l'auraient-ils appris, ils le raconteraient ici à Venise et que cela me porterait tort... » Le secret fut néanmoins éventé puisque dans la même lettre Monteverdi raconte : « Il y a un mois, ayant appris que Leurs Altesses étaient revenues de Casale, je voulus aller leur présenter mes livres. L'Illustrissime Seigneur Premicerio, fils de l'Excellentissime Procurateur, me dit :

« Vous allez à Mantoue? On croit que c'est pour y rester. »

Et Monteverdi ajoute que ce fut la raison pour laquelle il ne fit pas le voyage qu'il avait projeté. Dans une lettre suivante[2] il aborde plus franchement encore la question. Il commence par exposer quelles sont ses occupations et comment elles sont agréablement rétribuées[3]; puis il met éloquemment en regard ce que lui rapportera le même poste à Mantoue :

« ... A présent, Illustrissime Seigneur, pesons avec la balance de votre jugement très éclairé ce que V. S. Illustrissime m'a offert au nom de S. A. S. et voyez si j'aurais un véritable motif pour accepter ou refuser le changement. En premier lieu, que V. S. Illustrissime considère de grâce quel tort cela ferait à ma réputation auprès de ces Illustrissimes Seigneurs et jusqu'à S. A. elle-même si je consentais à échanger ce traitement actuel par lequel je me remets à vivre contre l'argent de la Trésorerie de Man-

1. Lettre du 8 mars 1620.
2. Lettre du 13 mars 1620.
3. Voir, p. 101, le début de cette lettre.

toue qui est perdu à la mort du Prince ou même selon son simple plaisir ; et si je laissais les quatre cent cinquante ducats de Mantoue que me donne la Trésorerie de Venise pour en venir toucher trois cents comme le seigneur Santi [1], que ne diraient pas ces Seigneurs sur moi et fort justement! Il est vrai que V. S. Illustrissime ajoute encore de la part de S. A. S cent cinquante écus de terres qui m'appartiendraient. Mais à cela je réponds qu'il est inutile que S. A. S. me donne ce qui est à moi ; car il ne m'offre pas cent cinquante écus, mais bien cinquante puisque les cent écus S. A. me les doit déjà. Il n'y a pas lieu de mettre en compte ce qui a déjà été acquis par moi à la sueur de mon front. Cela ne ferait en tout que trois cent cinquante écus contre les quatre cent cinquante de fixe et les deux cents de casuel que je gagne à Venise. V. Illustrissime Seigneurie peut se représenter que l'on rirait de moi ici. Et si l'on ne riait pas, que ne diraient une Adriana, son frère, un Campagnolo, un D. Bassano qui sont, jusqu'à présent, bien mieux rémunérés et honorés que moi! Et puis la ville de Venise? Je le laisse à penser à V. S. Illustrissime.

« Ce fut une meilleure offre que me fit S. A. S. par la bouche du Seigneur Campagnolo lorsqu'à la mort du Seigneur Santi je me trouvais à Mantoue logé chez ledit Seigneur Campagnolo. Cette offre fut de trois cents écus de revenus de terres, sur lesquels deux cents m'appartiendraient jusqu'au jour de ma mort et cent venaient en paiement de ma rente ou donation. Et lorsque j'eus dit que je ne voulais rien avoir affaire avec la Trésorerie, on m'en offrit encore deux cents de pension, ce qui faisait en tout six cents en monnaie de Mantoue. Or maintenant S. A. S. voudrait que je me résolve à recevoir un salaire beaucoup moins élevé... »

Monteverdi continue à discuter ses intérêts pied à pied, avec la dignité d'un homme qui a conscience de sa valeur;

1. Orlandi, l'ex-maître de chapelle.

il s'épanche dans le cœur de son ami Striggio, mais il sait que ses paroles seront répétées en haut lieu à qui de droit.

Ecoutez-le : « ... Si le Sgr Duc a le souci que je vive de façon honorable, il est juste qu'il me traite en conséquence; sinon, je le supplie de ne pas me déplacer, car je me trouve fort bien; V. S. Illustrissime peut s'en informer.

« Je me tairai sur le chapitre de mes fils, parce que V. S. Illustrissime, qui est père de famille, sait fort bien quel souci doit avoir un père qui a de l'ambition et qui, par la loi de la nature, doit songer à lui et à ceux qui viennent après lui. Ma conclusion, Illustrissime Seigneur, est qu'en ce qui concerne Claudio [1], il s'en remet en tout et pour tout à la volonté et aux ordres de S. A. S. Mais, à mon avis, étant donné ce qui vient d'être dit, il ne peut, à son honneur, rien changer si ce n'est pour obtenir une amélioration, de façon à pouvoir, après avoir été comblé de faveurs par les Excellentissimes Seigneurs de Venise, prendre congé d'eux en toute dignité; de façon aussi à ce que ceux qui, avec peu de mérite, touchent de belles prébendes, ne se moquent pas de lui et que le monde et ses propres enfants ne le blâment pas. S. A. S. pourrait fort bien, maintenant que l'Illustrissime Seigneur évêque de Mantoue a été appelé à une vie meilleure, accorder une pension plus élevée et des terres plus nombreuses, sans condamner Monteverdi aux dégoûts de la Trésorerie [2] et dans l'intérêt même de cette dernière. Quatre cents écus de Mantoue comme pension en argent et trois cents écus de terre seraient peu de chose pour S. A. S.; et pour Claudio ce serait sa vraie et réelle quiétude. Est-ce demander l'impossible? C'est en somme moins que ne touchaient une Adriana et peut-être une Settimia [3]. Et que voudrait-on

1. Monteverdi emploie ironiquement le style indirect en parlant de lui-même.

2. *Alli digusti di Tesoreria*, dit le texte.

3. La fille aînée de Caccini, la célèbre cantatrice dont nous avons parlé, p. 90.

donner? Autrement je ne vois guère de différence que dans le peu de sécurité. Et pourtant j'ai aussi le devoir de laisser quelque chose à mes fils; si ce que je leur laissais leur venait de la Sérénissime maison de Gonzague, ce serait l'éternel honneur de celle-ci d'avoir aidé un serviteur de si longues années et qui n'est peut-être pas méprisé par les Princes. Si cela paraissait exagéré à S. A. S., qu'elle m'honore en m'accordant mes petites terres afin que j'aie le capital; et avec les quatre cents ducats de pension que je me trouve avoir, S. A. S. aura un serviteur payé une bonne fois. Et si elle daigne lui donner des ordres, elle verra que pour la servir, il se lèvera au milieu de la nuit, s'il le faut, pour lui mieux obéir... »

Monteverdi termine ce long plaidoyer en s'excusant d'avoir été prolixe; mais tout au moins il avait été catégorique et il avait dit son fait à la Cour de Gonzague. Celle-ci ne se tint pas pour battue. Lorsque, sept ans plus tard, en 1626, mourut le prince Ferdinand de Gonzague et que son frère Vincent lui succéda parce que Ferdinand n'avait laissé aucun héritier, les pourparlers recommencèrent. Et Monteverdi, qui continuait les relations les plus cordiales avec le nouveau duc, mais qui avait des raisons particulières pour ne pas aliéner de nouveau sa liberté au profit des princes de Mantoue, écrivit très nettement de la façon suivante[1] :

« Je réponds à présent au paragraphe qui contient le bon et particulier souvenir du Sér. Sgr Duc Vincent mon maître. Je serai son serviteur sûrement en tout temps et en toute circonstance, par la révérence que j'ai pour cette Sérénissime maison et la reconnaissance profonde que j'ai pour S. A. S. qui m'a comblé des faveurs de son infinie bonté. Je dirai que S. A. S. sera toujours mon Seigneur et Maître, sans aucune prétention de ma part que la bonne grâce de S. A. S. Mais je sais que S. A. ne veut pas ma

1. Lettre du 10 septembre 1627.

ruine ni mon malheur, étant donné que je ne puis servir à moins d'avoir la vie assurée. Or, pour servir, il ne suffit pas du maître de chapelle, cela dépend aussi des chanteurs eux-mêmes ; et je ne chercherai jamais à faire faire à personne ce qu'il ne peut faire.

« Mais je suis très malchanceux ; V. S. Illustrissime peut être certaine que ma mauvaise fortune se jouerait de moi, et, que pour le traitement que S. A. S. daignerait me fixer, neuf fois sur dix, il ne se trouverait pas d'argent dans la Trésorerie. De sorte que cette raison serait suffisante pour qu'en un bref délai je tombe malade ; et, outre la mort possible [1], cela pourrait me priver de tout salaire d'un seul coup... »

Monteverdi demandait autre chose que des promesses ; il voulait des garanties ; il commençait à prendre de l'âge et se souciait peu, cela est légitime, de compromettre sa situation qui était belle et sûre à Venise. Il ne s'en cachait pas :

« Je ne suis pas riche », continue-t-il, « mais je ne suis pas pauvre non plus ; et, qui plus est, je vis assuré de recevoir mon traitement toujours à temps, de deux mois en deux mois, sans oubli. Même, si je tarde quelque peu à le toucher, on me l'envoie à la maison.

« En outre, dans ma chapelle je fais ce que je veux, car il y a un second maître de chapelle, nommé vice-maître. Je n'ai même pas la charge de faire étudier. La ville est très belle. Et si je veux un peu travailler, j'arrive à me faire en surplus deux cents bons ducats. Telle est ma position.

« Cela n'empêche pas que le Sgr Duc sera toujours mon Maître et Seigneur, et que je serai toujours son serviteur très courtois et très humble... »

Monteverdi fut, on le voit, en 1620 comme en 1627, très

1. La mort du duc, bien entendu. Monteverdi avait fait la pénible expérience du peu de stabilité des maîtres de chapelle à Mantoue lorsqu il avait été remercié après la mort de Vincent Ier, lors de l'avénement du duc François.

décidé, très précis dans ses conditions; il savait par expérience qu'en les faisant aussi catégoriques, il allait droit à un refus; il ne souhaitait pas autre chose, car à son âge un musicien ne pouvait vraiment plus lâcher la proie pour l'ombre. Cela ne l'empêchait pas, comme il le répète lui-même, de se mettre à la disposition de ses protecteurs chaque fois que ceux-ci voulaient bien lui en donner l'occasion. C'est ainsi que tout aussitôt après le premier refus, le duc Ferdinand, qui avait l'habitude de donner quelque fête musicale en l'honneur de l'anniversaire de la naissance de la duchesse sa femme, demanda à Monteverdi, par l'entremise du sieur Bergamaschino (?), une copie de l'*Ariana*, que le musicien s'empressa de faire faire en ajoutant à sa partition des modifications, des corrections assez importantes. Monteverdi fut même invité à venir à Mantoue pour mettre son œuvre en scène. Il fut obligé de décliner cette offre : car il ne voulait pas s'absenter de Venise : « Si je parle de congé en ce moment, on fait des contes à mon sujet[1] », écrit-il à Striggio.

Il s'agissait de donner l'*Ariane* de Monteverdi avec l'*Adone*, tragédie musicale de Cicognino, dont Peri venait d'achever la partition. Mais Monteverdi jugea que son œuvre n'avait pas été assez répétée, et il en fit ajourner la représentation par une lettre ainsi conçue, qui témoigne une fois de plus de sa conscience artistique[2] :

« Une vertueuse décision a été celle du Sér. Sgr Duc qui ordonna que mon *Ariana* et la composition du Seigneur Zazzarino ne fussent pas mises en scène en aussi peu de temps. Car réellement la hâte est nuisible à de tels ouvrages, étant donné que le sens de l'ouïe est trop développé et trop délicat; d'autant plus, lorsqu'il s'agit d'œuvres à présenter à un auditoire où se trouve un grand prince tel que S. A. S., c'est avec une grande sagesse que Madame Sérénissime a pris une résolution au sujet du ballet, parce

1. Lettre du 17 mars 1620.
2. Lettre du 10 mai 1620.

que la présence de grands personnages rend de telles fêtes nécessaires. Mais dans les autres, il n'en est pas ainsi. Que l'on ait donné au Seigneur Zazzarini l'occasion de se montrer lui aussi serviteur méritant la grâce de S. A. S., rien de plus juste; il a non seulement toutes les qualités que vous me décrivez, mais la douce et heureuse émulation donnera aux autres l'occasion de faire autre chose pour mériter les faveurs; car on ne peut arriver à un port déterminé sans connaître la route qui y mène... »

Nous n'avons pas de documents qui nous indiquent à quelle époque l'*Ariana* fut reprise. Les occasions étaient fréquentes, du reste, à la Cour de Mantoue. C'est ainsi qu'en 1622 avait lieu la célébration du mariage de la duchesse Eléonore, sœur du duc, avec l'Empereur Ferdinand II d'Autriche. Monteverdi avait reçu en mars 1621 du duc lui-même une commande pour écrire de la musique à cette occasion; il répondit directement [1], avec force phrases de remerciements, comme faire se devait quand un pauvre petit musicien écrivait alors à un prince. Il ne fut chargé que de composer certains « chants représentatifs » [2] (autrement dit en « style représentatif »); le restant de la besogne était confié « à ces seigneurs qui à présent concourent pour cela ».

Il avait du reste, ainsi qu'il le dit dans la même lettre, un gros travail à mettre sur pied... « Ce qui me presse à présent c'est la messe mortuaire qui doit être chantée sous peu en l'honneur du Sér. Grand Duc par les Seigneurs Florentins venus me trouver à Venise et qui préparent une cérémonie très digne et très héroïque... »

Cette messe en l'honneur du grand-duc Cosme II de Médicis fut célébrée le 25 mai 1621 à Venise; je n'ai pas pu trouver trace de la partition. Mais le librettiste Strozzi [3]

1 Lettre du 5 mars 1621. — C'est une des rares lettres de Monteverdi adressées au duc de Mantoue.

2. Lettre du 17 avril 1621.

3. Giulio Strozzi, gentilhomme et poète vénitien. Il est l'auteur de ces

a fait une description de cette cérémonie qui eut lieu dans l'Église des Dominicains SS. Giovanni e Paolo avec un grand éclat.

Voici ce que dit Strozzi[1] de la messe funèbre, après nous avoir appris qu'il avait été chargé de prononcer l'éloge du grand-duc :

... « La messe et les répons avaient été composés par le maître de chapelle de Saint-Marc, M. Claudio Monteverdi. Le nom seul de l'auteur suffit pour qu'on se fasse une idée de la valeur de cette composition. La cérémonie commença par une symphonie triste au point qu'elle vous touchait jusqu'aux larmes. Cette symphonie imitait l'ancien ton mixolydien[2] inventé par Sapho. Quand elle fut terminée, Don Francesco Monteverdi, le fils du Sgr Claudio, entonna d'une façon extrêmement douce les douloureuses paroles suivantes : *O vos omnes attendite et videte dolorem nostrum. Pupilli facti sumus absque Patre... Requiem æternam dona ei, Domine, et lux perpetua luceat ei.* L'*Introitus*, très fréquemment interrompu par la symphonie du début, fut écouté par tous les assistants avec la plus grande attention et fit une impression profonde. Le *Kyrie* était une composition de Gio. Battista Grillo, l'organiste de Saint-

Feste Teatrali, œuvres bizarres où le décor, les danses, l'apparat extérieur prenaient le pas sur la musique et eurent une influence si funeste sur le goût du théâtre à Venise. Il fut le collaborateur de Monteverdi pour la *Finta Pazza Licori* (1628) et la *Pr serpina rapita* (1630). Plus tard il fit représenter ces deux livrets avec une partition d'un autre musicien, Paolo Sacrati, la *Finta Pazza* en 1641 et la *Proserpina rapita* en 1644. On lui doit encore les poèmes : de la *Delia* (1639), musique de Sacrati, de la *Finta Savia* (1643), drame qui était une façon d'à propos, dont la musique était de Filiberto Laurenzi, Crivelli, Merula (Tarquinio), et Benedetto Ferrari; d'un *Anacronismo* (encore un drame de circonstance), *Il Natal d'Amore* (1644), et d'un opéra, *Romolo e Remo* (1645), musique de Francesco Cavalli.

1. *Esquice fatte in Venezia della Natione Fiorentina al Ser^{mo}. D. Cosimo Il quarto Gran Duco di Toscana, il di 25 di Maggio 1621* (Venezia, Ciotti, 1621). – Exempl. à la biblioth. de Florence. – Cité par Vogel.

2. Le mode mixolydien dans la musique grecque allait du si^2 au si^3 et avait un caractère décidé et brillant (voir sur la musique grecque les ouvrages spéciaux).

Marc, comme le *Graduel* et le *Tractus* avaient été mis en musique par D. Francesco Usper... Le *Dies Iræ* et le *De Profundis*, délicat au possible, étaient de nouveau des compositions du Sgr Claudio; le dernier, qui était en quelque sorte un dialogue entre les âmes en peine du Purgatoire et les Anges qui viennent les visiter, fut beaucoup admiré grâce à son excellence et sa nouveauté... La messe entière et les répons qui la suivirent, de M. Monteverdi, ne le cédaient en rien aux autres compositions auxquelles Sgr Claudio et les autres maîtres doivent leur grande célébrité... »

Le 10 septembre, Monteverdi envoyait à Marigliano, le second secrétaire du duc de Mantoue, une partie du troisième intermède qui lui avait été commandé en mars et plus tard il écrivait [1] à la duchesse de Mantoue pour lui annoncer qu'il avait expédié la fin des intermèdes. En se mettant à la disposition de sa gracieuse protectrice pour « des intermèdes, des narrations d'instruments, symphonies ou morceaux de chant », il lui offrait une *Messe solennelle*, « si Elle y pouvait goûter quelque agrément ». Il est hors de doute que c'était la Messe qu'il avait composée en mai.

*
* *

Monteverdi travaillait sans relâche et son génie se manifestait dans tous les genres. Malheureusement beaucoup de ses œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous et leurs titres mêmes sont oubliés; les guerres et les incendies occasionnés par ces guerres — hélas! rien n'est nouveau sous le soleil — ont détruit nombre de ses manuscrits qui étaient des pièces uniques.

Mais un musicien de sa valeur ne se borne pas à composer; Monteverdi était un chercheur. Il était pas homme à jeter sur le papier les inspirations qui se pressaient dans

1. Lettre du 27 novembre 1621.

son cerveau ; il y réfléchissait sans cesse, il s'efforçait de les mettre en harmonie avec certaines théories qui lui étaient personnelles et que lui dictaient à la fois sa raison et son cœur. De là ces tâtonnements continuels, ces divers « états » sur lesquels il s'évertue, comme le fait un graveur avant que sa planche ne fasse l'admiration des connaisseurs.

Il a eu vraiment conscience de l'art nouveau qu'il était en train de créer. Certes il avait trop le respect de la tradition pour prétendre faire table rase de toute la musique qui l'avait précédé ! Mais il comprit que les tragiques anciens, si servilement imités par tant de compositeurs, pouvaient lui ouvrir des horizons nouveaux à condition de savoir les regarder autrement. Mettez, par exemple, deux peintres en face de la nature. Chacun d'eux interprétera le paysage différemment ; celui-ci en fera, pour ainsi dire, une copie photographique ; cet autre — et c'est lui le vrai artiste — y mettra de la vie, sa propre vie, et une émotion qu'il nous communique.

De même Monteverdi sut lire les modèles ; mais il se garda bien de s'attacher à un « mot-à-mot » qui n'aurait pu être traduit qu'en une musique pour ainsi dire pantomimique ; il chercha à faire comprendre par l'expression musicale la pensée même des héros, la plainte de la passion ou de la souffrance. Il n'eut aucun scrupule à rompre avec ses auditoires qu'on avait auparavant charmés grâce à la virtuosité, amusés avec des sonorités. Il les éleva jusqu'à lui, il les amena à contempler les replis de son âme, il leur fit toucher du doigt ses propres souffrances ; il asservit non seulement la voix humaine, mais aussi l'orchestre à sa fièvre de vérité et de passion vécue.

Monteverdi a été un grand réaliste, mais non un de ces réalistes qui croient avoir fait une découverte et enrichi la musique quand ils ont transporté dans une partition une imitation servile d'un bruit de la nature. Non, il interprète ce bruit, il s'efforce d'en donner la couleur plutôt que

l'onomatopée. Feuilletez ce *Combattimento di Tancredi e Clorinda* qu'il composa en 1624 et qu'il ne fit paraître qu'en 1631; rien n'est plus « harmonie imitative » aux yeux d'un profane que ce « galop du cheval », ces « cris entrecoupés », ces « défis », ces « coups », cette « invocation à la Nuit », cette « mort », ce « ciel qui s'entr'ouvre ». Rien n'est plus libre comme inspiration; rien non plus n'est plus moderne comme effet que ces trémolos de l'orchestre qui font songer tout à fait à ceux du second acte de *Lohengrin;* tout l'orchestre s'agite et frémit dans cette ruée qui est la vie même exprimée polyphoniquement et symphoniquement, mais qui n'en est jamais la copie servile. Ici la vraie musique ne perd pas ses droits; c'est le combat de l'orchestre et de la voix, combat où tout est prévu et réglé, où tout palpite, tout hurle en une géniale fusion de sonorités, et où seul le but visé est atteint.

Il est à remarquer que Monteverdi, esprit très cultivé, ne s'attardait pas à la lecture des anciens. Si la plainte d'Ariane abandonnée, si la douleur d'Orphée lui avaient arraché des accents sublimes, il cherchait ses sujets ailleurs que dans l'antiquité. Il lisait, pour les traduire en musique, des épopées plus proches de lui et dans lesquelles il rêvait de trouver plus d'humanité que parmi les héros grecs et les dieux de la mythologie. Il avait entendu parler du Tasse par son premier souverain, et le duc Vincent Ier l'avait sans doute présenté au chantre de la *Jérusalem délivrée.*

Le Tasse n'était pas seulement un grand poète; il appartenait à cette élite italienne pour qui la musique était le premier de tous les arts. Les grands peintres de cette époque n'ont-ils pas eux aussi sacrifié à ce goût prédominant? Il suffit d'aller au Louvre regarder la toile célèbre des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, où l'artiste lui-même joue de la viole, le Tintoret du violoncelle, le Titien de la contrebasse et Bassano le Vieux de la flûte; on aura ainsi une idée de l'engouement qu'il y eut pour la musique

vers la seconde moitié du XVIe siècle. La même passion existait chez les poètes, et le Tasse exhalait de la musique dans tous ses vers. Ses amours prenaient naissance lorsqu'il entendait le chant ou même simplement la voix harmonieuse d'une jeune fille. Il fréquentait les grands compositeurs tels que Palestrina, Luca Marenzio et le prince de Venosa, ce Don Gesualdo qui avait fondé une académie dans son palais de Naples. Le Tasse écrivit des madrigaux pour cette académie et il proclamait dans ses épîtres dédicatoires que « la musique est le charme et l'âme de la poésie ». Il souhaitait une renaissance de cet art devenu frivole et il appelait de tous ses vœux le Messie de cette résurrection, un Messie qui chanterait la passion tragique, la douleur à son paroxysme. Ce Messie aurait pu être Don Gesualdo ; le poète avait mérité un musicien dont l'inspiration fût plus lyrique. Le Tasse ne joua pas moins, on le voit, un certain rôle dans la rénovation du style dramatique et musical.

On comprend que Monteverdi ait été séduit par la personnalité du Tasse et par cette littérature dans laquelle palpitait le drame avec tant d'intensité. Les productions du grand poète l'attiraient depuis longtemps. C'est à elles qu'il avait eu recours déjà lorsqu'il composait des madrigaux sur les strophes *Vattene pur, crudel*, ou bien *La tra' l sangue*, ou encore *Poi ch'ella in se torno*[1], qui font partie du troisième livre de Madrigaux paru en 1592. Enfin cette poésie l'inspira encore lorsqu'il travailla à renouveler sa manière. Il est assez curieux de remarquer que dans son admiration pour le Tasse il s'est rencontré avec Gluck. Bien avant le compositeur d'*Armide*, Monteverdi avait lu le Tasse pour mettre en musique le Combat de Tancrède et de Clorinde; bien avant Gluck, il avait été inspiré par la rencontre d'Armide et de Renaud ; et c'est au poète de la *Jérusalem délivrée* qu'il emprunta le sujet de son ballet.

1. Ce sont les strophes 58, 59, 62 du chant XVI de la *Jérusalem délivrée.*

Le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* avait été écrit par Monteverdi pour être représenté chez le patricien de Venise Girolamo Mocenigo. Laissons la parole au musicien qui explique ainsi la genèse de son œuvre[1] :

« Je pris le divin Tasse comme le poète dont les discours expriment de la façon la plus appropriée et la plus naturelle les passions qu'il cherche à décrire, et je trouvai (*Jérusalem délivrée*, chant XII, str. 52-68) la belle description qu'il fait du combat de Tancrède avec Clorinde, afin d'avoir deux passions opposées à mettre en musique, c'est-à-dire la lutte, la prière et la mort. Ensuite, en l'année 1624, je fis entendre ma composition aux plus grands seigneurs de la noble cité de Venise, en la belle salle de l'illustre Sgr Girolamo Mocenigo, chevalier principal, l'un des premiers dans le gouvernement de la Sérénissime République, et mon protecteur particulier et très bienveillant. Ce morceau fut reçu avec beaucoup d'applaudissements et de louanges. Ayant vu réussir ce premier essai dans l'expression de la colère, je l'appliquai à diverses autres compositions, aussi bien d'église que de chambre; et ce genre parut plaire aussi aux compositeurs de musique, à tel point qu'ils en ont fait non seulement l'éloge de vive voix, mais qu'ils l'ont aussi appliqué dans leurs œuvres à l'imitation des miennes et pour mon plus grand plaisir et honneur.

« Il m'a donc paru bon de faire savoir que c'est de moi que sont venus les recherches premières et les premiers essais dans ce genre, si nécessaire à l'art musical, et faute duquel on peut dire avec raison que cet art était demeuré imparfait jusqu'à présent, puisqu'il n'y avait que les deux genres, à savoir le doux et le modéré... »

Quel pouvait être ce style nouveau dont parlait Monteverdi ? Il ne le dit pas ici, mais il montre les écueils de l'ancien style : « ... Dans les débuts (surtout lorsque les

1. Préface des *Madrigali Amorosi e Guerrieri*, 1638.

musiciens avaient à jouer la basse continue), le fait de devoir donner la même note seize fois de suite sur un seul temps semblait plutôt risible que digne d'éloges. Aussi réduisaient-ils cette multiplicité à une seule note par temps, par suite de quoi, au lieu de faire entendre le pyrrhique[1], ils faisaient entendre le spondée[2], et ils enlevaient ainsi la vraisemblance au discours agité... »

Ce style nouveau, Monteverdi le nomme *stilo concitato*, « style animé » ; c'était un effort de plus dans la recherche de l'expression juste. La musique, avant lui, n'avait exprimé que deux états d'âme pour ainsi dire passifs, la douleur et l'apaisement. Il est évident qu'il existe d'autres états qui sont la base de tout le théâtre, alors que la douleur et l'apaisement peuvent, à la rigueur, rester confinés dans le domaine de la musique d'église. Monteverdi comprit à merveille qu'il y avait des « mouvements » tels que la colère, par exemple, et que ces mouvements avaient droit de cité dans le royaume sonore. Ce fut l'origine de ce *stilo concitato* qui convenait parfaitement au *Combat de Tancrède et de Clorinde* dont la polychromie de sentiments, dont la variété de passions étaient bien faites pour tenter un musicien et surtout un Monteverdi.

Le *stilo concitato* était, en somme, une couleur de plus qui venait s'ajouter sur la palette du *stilo rappresentativo*, le style représentatif.

Mais qu'est-ce que ce style représentatif qui sème la discorde parmi tous les théoriciens de la musique à la fin du XVIe siècle et pendant une bonne partie du XVIIe?

Le style représentatif, c'est le style de théâtre, c'est-à-dire cette ligne mélodique qui s'infléchit selon les paroles du poème, selon l'accent du langage, selon l'expression des sentiments. Il embrasse dans sa définition le *stilo*

1. Le pyrrhique, qu'il ne faut pas confondre avec *la* pyrrhique qui est une danse, est, dans la métrique de la poésie grecque, un pied composé de deux syllabes brèves.

2. Le spondée se compose de deux syllabes longues.

recitativo, le style récitatif, plus étroit, qui n'était en somme qu'un simple soutien harmonique destiné à assurer et maintenir la justesse de l'intonation.

L'un et l'autre étaient une réaction contre ce système dans lequel les musiciens s'étaient attardés et complus jusqu'alors et qui consistait à entasser des artifices contrapuntiques, à accumuler des effets harmoniques jusqu'à écraser le texte et à le rendre complètement inintelligible. Le motif de cette réaction était très louable : le contrepoint, avec ses superpositions de mélodies à perte de vue sur le chant, était arrivé à n'être plus qu'un exercice scolastique, un devoir de mathématiques, dont l'abus faisait perdre de vue toute inspiration, toute trace d'invention. Lorsque, vers 1580, chez Giovanni Bardi, le gentilhomme artiste de Florence, eut lieu la réunion des Strozzi, des Galilei, des Caccini, des Peri, des Emilio de Cavalieri, tous musiciens, et des Rinuccini et des Girolamo Mei, librettistes ou théoriciens, on jura d'exterminer le contrepoint, ce tueur de musique, et l'on résolut de redonner sa vraie place au chant. On épilogua du reste longtemps pour chercher l'élément qui pourrait venir en aide au style dramatique ; et le récitatif apparut comme le régénérateur puisqu'il était le vêtement musical de la parole. On imagina que cet art moderne était renouvelé des Grecs, et le cénacle s'enthousiasma pour la trouvaille qu'il avait faite.

Ainsi Peri dit dans la préface de son *Euridice* : « Etant donné qu'il s'agissait de poésie dramatique et que l'on devait imiter avec le chant le langage parlé (et sans aucun doute on ne parle jamais en chantant), j'estimai que les anciens Grecs et Romains (qui, selon une opinion répandue, chantaient sur la scène les tragédies tout entières) employaient une harmonie qui, dépassant celle du parler ordinaire, restait en deçà de la mélodie du chant, de manière à prendre une *forme intermédiaire...* »

Caccini ajoute une préface à l'*Euridice* de Peri pour expliquer la réforme à laquelle il avait donné son adhésion

depuis longtemps puisque « c'est le même genre que l'on peut voir employé dans toutes mes autres musiques qui courent manuscrites et que j'ai composées depuis plus de quinze ans en diverses circonstances... »

Enfin Marco da Gagliano, dans sa préface de *Dafne* (1608), s'exprime ainsi : « Là où le drame ne demande pas d'ornements, qu'on les laisse entièrement de côté pour ne pas faire comme ce peintre qui, sachant bien peindre les cyprès, mettait des cyprès partout. Qu'on tâche au contraire d'articuler les syllabes pour bien faire comprendre les paroles et que ce soit là le principal but du chanteur en toute occasion, surtout dans le récitatif... »

On pourrait multiplier ces citations à l'infini, y ajouter toutes les dissertations et les commentaires des grammairiens musicaux du temps ; cette accumulation de dithyrambes en l'honneur du style récitatif n'ajouterait rien à l'histoire un peu obscure, pour dire vrai, de la découverte des Florentins. Le style représentatif comme le style récitatif délivrèrent la musique des œuvres contrapuntiques et scellèrent l'alliance de la poésie avec la mélodie. L'erreur dans laquelle tombèrent les novateurs fut de croire que le récitatif était le salut. Certes, la *Dafne* de Peri, livret de Rinuccini, qui fut le premier ouvrage (1594) écrit dans le style nouveau [1], puis l'*Euridice*, de Peri et Caccini, paroles de Rinuccini, jouée à Florence en 1600, et enfin tous ces balbutiements du drame lyrique, témoignent d'une fort louable initiative, puisqu'il s'agissait de revenir à la nature, à la vérité. Mais le récitatif n'était qu'un procédé, remplaçant un autre procédé : le contrepoint. Il offrait aussi un autre inconvénient : celui de faire bon marché de toute la science musicale acquise depuis trois siècles d'efforts. Le récitatif avait beau se chamarrer de vocalises, d'ornements factices, d'accessoires et de ces amusettes qui constituent

1. La musique de la *Dafne*, de Peri, est perdue : celle de la *Dafne*, de Marco de Gagliano, a été publiée dans la collection Eitner (Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 1881), t. X.

le *bel canto* ; c'était bon pour flatter l'oreille du vulgaire ; mais l'art solide, la musique pure des grands primitifs, tels que les Palestrina, les Gabrieli, les Cipriano di Rore et les Lassus, ces modèles d'expression profonde, de pittoresque réaliste et sincère, devenaient lettre morte. Seul un Monteverdi vit clair, il comprit l'écueil ; et s'il adopta le style récitatif et le style représentatif, il ne jeta point aux orties la vieille et solide technique basée sur le contrepoint, cette probité de la musique, tout comme le dessin est la probité de la peinture. Nous aurons du reste occasion de revenir sur ce sujet à maintes reprises dans l'analyse de ses œuvres.

*
* *

En 1626, survint à Mantoue la mort du duc Ferdinand de Gonzague ; il fut remplacé sur le trône ducal par son frère Vincent. Monteverdi, qui s'attendait à chaque changement de souverain — il en avait reçu la dure leçon au début de sa carrière — à voir rompre ses relations avec la Cour à laquelle il devait en somme la naissance de sa gloire, fut agréablement surpris que la Cour de Mantoue recourût sans cesse à lui. Nous savons déjà[1] qu'on lui avait offert de venir à nouveau occuper le poste de maître de chapelle. Il sut refuser avec dignité et aussi avec une certaine satisfaction d'ironie. Dans la même lettre[2] où il déclinait l'honneur qu'on voulait lui faire, il sollicitait une faveur qui le mettrait à l'abri du besoin pour ses vieux jours :

« Il n'y aurait qu'une chose qui me donnerait un entier repos d'esprit : ce serait un canonicat à Crémone, sans autre salaire de la Trésorerie ; et ce canonicat, je pourrais l'obtenir sur-le-champ au moyen d'un ordre donné par

1. Cf. page 150.
2. Lettre du 10 septembre 1627.

S. M. l'Impératrice[1] au Sgr Gouverneur de Milan ou bien au cardinal de Crémone lui-même. Ce bénéfice pourrait me rapporter quelques trois cents écus en monnaie de là-bas. Ainsi me trouvant assuré, avec mes terres en plus, je saurai, lorsque j'aurai servi aussi longtemps que je pourrai, je saurai où me retirer honorablement pour mes derniers jours en Dieu. Autrement, ainsi que je l'ai dit à V. S. Illustrissime, je craindrai toujours que ma mauvaise fortune ne me joue quelque solennelle farce ; et je pourrais m'y attendre avec certitude, car je ne suis pas d'hier.

« Au sujet de ce canonicat, j'allais me rendre à Mantoue et solliciter des lettres de recommandation de S. A. S. pour S. M. l'Impératrice, tout en lui présentant certaines de mes compositions, pour obtenir le dit bénéfice. Le Sgr Prince de Pologne s'est beaucoup employé à cela ; mais j'ai eu moi-même le tort de n'avoir pas voulu présenter ses lettres pour certaines raisons... »

Des historiens ont prétendu que Monteverdi était en 1627 entré dans les ordres ; il est plus simple de penser que sentant l'âge arriver — il avait soixante ans en 1627 — travaillant de façon acharnée, il craignait que les années ne vinssent s'appesantir sur lui de façon assez lourde pour ne plus lui permettre de suffire aux besoins de son existence. Ce qu'il souhaitait alors, ce n'était pas se faire ecclésiastique, mais avoir les revenus du bénéfice de l'état de prêtre. Il réitéra sa demande[2] : « Quant au canonicat, j'abandonne tout à la sagesse de V. S. Illustrissime, me réservant d'en parler en détail quand je viendrai à Mantoue, ce qui ne sera pas en octobre ; car j'aurai à m'occuper de certaines fêtes par ordre du Sér. Sgr notre Doge... »

N'ayant pas abouti dans sa sollicitation, Monteverdi

1. L'Impératrice Eléonore, sœur des ducs François IV, Ferdinand de Mantoue et Vincent II, femme de l'empereur Ferdinand II.
2. Lettre du 18 septembre 1627.

n'était pas homme à intriguer pour arriver à ses fins. Il renonça purement et simplement à sa modeste mais légitime ambition. Nous verrons par la suite comment il entra en religion et que, cette fois, ce n'était pas sous le prétexte de bénéficier des prébendes, mais bien pour accomplir un acte de foi et de sincérité.

CHAPITRE X

COMMENT LE MUSICIEN TRAVAILLAIT

L'année 1627 est une des plus fécondes de la carrière du compositeur. — L'*Armide*. — La *Finta Pazza Licori*. — La sévérité de Monteverdi pour le choix des livrets. — L'édition des madrigaux d'Archadelt. — Monteverdi à Parme. — Musique de fêtes : *Melissa e Bradamante*, *Didon*, l'*Aminta* et le *Torneo*. — Mort du duc de Mantoue, Vincent II. — Le fils de Monteverdi, Massimiliano, jeté en prison sous une fausse accusation. — Sollicitude et dévouement du père.

Quoique la plupart des œuvres écrites par Monteverdi en 1627 soient perdues, cette année fut pour le musicien très féconde. Elle demeure pour nous d'un haut intérêt ; car c'est dans cette période que la correspondance nous donne de précieux détails sur les occupations du grand musicien. Seule l'année 1620, de laquelle vingt-trois lettres de Monteverdi ont été conservées aux archives Gonzague de Mantoue, peut entrer en comparaison — au point de vue de la quantité seulement — avec 1627. Les vingt et une lettres de 1627 que nous allons feuilleter nous montrent l'activité prodigieuse du maître et nous renseignent sur sa façon de travailler.

Il est encore sous l'influence de son admiration pour la *Jérusalem délivrée* lorsqu'il met en musique l'épisode de la rencontre d'Armide et de Renaud, que j'ai déjà men-

tionné incidemment[1]. Voici un fragment de la lettre où il parle de cette scène[2] : « ... Je me trouve à présent avoir mis en musique beaucoup de stances du Tasse, notamment à l'endroit où Armide commence :

O tu che parte,
Teco parte di me, parte ne lassi.

« et toute la plainte qui suit et la colère avec les réponses de Ruggiero[3], qui peut-être ne déplairont pas... »

Il travaillait encore à cet ouvrage en septembre quand il dit[4] :... « Quant à l'*Armide*, je ne l'ai pas entièrement finie ; il me faudrait au moins deux mois ; car je n'ai plus mes forces juvéniles pour composer... » A la fin de l'année, l'ouvrage était terminé[5] : « ... Je suis rentré à Venise depuis trois jours ; j'ai aussitôt donné à copier l'*Armide* que j'enverrai à V. S. Illustrissime par le prochain courrier... »

Malheureusement, il nous faut déplorer la perte de ce manuscrit d'*Armide* et aussi d'un opéra gai qui semblait tenir au cœur de Monteverdi, la *Finta Pazza Licori*, « La Prétendue Folie de Licori, » que le compositeur appelle aussi quelquefois la *Finta Pazza d'Aminta amorosa*[6].

Giulio Strozzi, le poète librettiste, qui était l'auteur de l'oraison funèbre de Cosme II de Médicis et de la relation de la cérémonie[7], avait fourni à Monteverdi ce livret que le musicien apprécie ainsi dans la lettre du 1er mai 1627 : « ... Une curieuse et très belle pièce qui peut avoir quelques quatre cents vers..... Après mille petites inventions

1. Voir p. 161.
2. Lettre du 1er mai 1627.
3. Monteverdi a par inadvertance écrit Ruggiero au lieu de Rinaldo. Ces erreurs ainsi que l'orthographe fantaisiste des noms propres sont fréquentes dans les lettres de Claudio.
4. Lettre du 18 septembre 1627.
5. Lettre du 18 décembre 1627.
6. Lettre du 1er mai 1627.
7. Voir page 157 ainsi que la note 1 de la même page.

comiques, elle se termine par un mariage qu'une feinte habile a amené... » Il était si content de ce sujet qu'il le proposa à son confident et ami Striggio comme intermède pour de prochaines fêtes à Mantoue.

Monteverdi était prudent ; il n'était pas homme à mettre en musique quoi que ce fût pour la Cour ducale sans s'être au préalable entouré de toutes les garanties possibles afin que son œuvre pût être agréée. Voici en quels termes il soumit le texte de Giulio Strozzi au conseiller Striggio[1] :

« J'envoie à V. S. Illustrissime la *Finta Pazza Licori* du Sgr Strozzi, ainsi qu'elle me l'a recommandé dans sa très bienveillante lettre. La pièce n'est pas encore mise en musique. Elle n'est pas imprimée et elle n'a jamais été représentée sur la scène ; car à peine avait-elle été écrite par l'auteur, que celui-ci me l'a aussitôt apportée. La copie que je vous envoie est de sa propre main. Si ledit Sgr Giulio apprend que cela pouvait plaire à S. A. S., je suis certain qu'avec le plus grand zèle et la plus grande célérité il la mettra au point, divisée en trois actes ou de toute autre façon qu'il plairait à S. A. S. Car il désire pardessus tout la voir mise en musique par moi ; il aurait un plaisir extraordinaire à ce qu'elle soit revêtue de mes faibles notes. En ce qui est de la beauté du vers et de l'originalité de l'invention, je le connais pour un sujet des plus capables, de sorte que si le livret plaisait à V. S. Illustrissime, qu'Elle ne s'arrête pas à la forme actuelle pour se décider, car je suis certain que l'auteur s'arrangera en peu de temps pour donner satisfaction complète.

« L'invention ne me paraît pas mauvaise, ni l'exposition. Il est vrai qu'il ne faudrait pas confier le rôle de Licori, qui présente de nombreuses facettes, à une femme, parce qu'il s'agit de représenter tantôt un homme, tantôt une femme, avec des gestes animés et des émotions variées ; parce qu'en imitant la folie supposée il s'agit de ne consi-

1. Lettre du 7 mai 1627.

dérer que le moment présent et non le passé ni l'avenir. L'imitation doit par conséquent s'appuyer sur la parole et non sur le sens de la phrase. Lors donc qu'elle parlera de guerre, il faudra imiter la guerre ; si elle parle de paix imiter la paix, ou la mort si elle parle de mort, et ainsi de suite ; et les transformations se feront avec la plus grande rapidité... »

Aucune lettre ne nous fait mieux toucher du doigt le sens du réalisme qui caractérise Monteverdi [1]. Aucune ne nous est plus utile, car elle nous montre comment Monteverdi travaillait. Le musicien continue du reste en ces termes :

« Par conséquent la personne qui aura à jouer ce rôle si important qui tantôt fait rire et tantôt émeut, devra abandonner tout autre jeu que l'imitation nécessaire au rôle en question et qui lui sera indiquée par son texte... »

Quelle sera l'artiste capable de créer un pareil personnage? Monteverdi a tout prévu :

« Je crois que la Sgra Margherita [2] sera tout à fait remarquable dans ce rôle... »

Striggio soumit le livret de la *Finta Pazza* au duc ; et soit que le prince les eût formulées, soit que ce fût de sa propre autorité, il fit certaines remarques à Monteverdi ; ce dernier les trouva fort justes et ajouta de son propre cru des critiques qui montrent à quel point son sens observateur et son sens du théâtre étaient profonds [3] :

« ... Je suis de l'avis de V. S. Illustrissime que ladite *Finta Pazza* aura du succès sur la scène et qu'elle sera plus nouvelle, plus variée, plus amusante. Et à présent que je connais l'opinion de V. S. Illustrissime, je ne veux pas manquer de m'aboucher avec le Sgr Giulio Strozzi aussitôt qu'il sera rentré de Florence, c'est-à-dire dans trois

1. Cf. p. 139.

2. La Sgra Margherita Basile était la sœur de la célèbre Adriana qui avait créé l'*Ariane* en 1608 et dont le nom revient à chaque instant dans les lettres de Monteverdi, ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte par les extraits que j'ai publiés dans ce volume.

3. Lettre du 22 mai 1627.

ou quatre jours. Je verrai à ce que ce Sgr enrichisse cette pièce d'autres scènes neuves et variées, ainsi que je lui en indiquerai; et je verrai aussi s'il peut introduire des personnages nouveaux afin que la soi-disant folle ne reste pas aussi constamment en scène. Car chaque fois qu'elle paraît, il faut que ce soit avec une nouvelle trouvaille, et avec une nouvelle harmonie ainsi que des actions et des gestes nouveaux.

« Je rendrai minutieusement compte de tout à V. S. Illustrissime. A mon avis, la *Finta Pazza* parle très bien dans deux ou trois endroits; mais dans d'autres, elle pourrait parler mieux, non pas en ce qui concerne le vers, mais l'invention nouvelle. Je voudrais aussi qu'il m'arrangeât le discours d'Aminte pendant qu'elle dort; ce discours doit être dit d'une voix qui ne puisse pas la réveiller, et le fait qu'il soit à mi-voix me fournira l'occasion d'introduire une harmonie nouvelle, différente des précédentes pour l'effet. De même je désire introduire un sujet spécial et de la variété dans le ballet qui intervient. J'en aviserai en détail V. S. Illustrissime... »

Le librettiste n'était pas revenu aussi vite de Florence qu'il l'avait promis et surtout que le musicien le souhaitait. Monteverdi en profite pour faire de nouvelles corrections utiles [1] :

« ... J'aurais déjà écrit une bonne partie de la *Finta Pazza* si je n'attendais l'auteur pour faire des modifications bien, bien meilleures... Le sujet est déjà étudié par moi au point que je peux vous dire que la musique sera très vite faite. Mais mon but est que chaque scène nouvelle apporte un plaisir nouveau par des changements nouveaux. En trois endroits j'espère que les effets seront bons. L'un c'est lorsque le camp est formé, car on entendra derrière la scène les sonneries et les bruits imitant ses paroles, ce qui, me semble-t-il, sera un joli succès. L'autre, c'est

1. Lettre du 24 mai 1627.

lorsqu'elle feint d'être morte, et le troisième lorsqu'elle feint de dormir, où il faudrait employer des harmonies qui imitent le sommeil. Mais dans certains passages où les paroles ne peuvent être appuyées ni par des gestes, ni par des sons, ni d'aucune autre façon pour les faire ressortir, je crains que ce qui précède ou ce qui suit n'en pâtisse... »

Strozzi arriva à Venise le 2 juin[1] :

« ...Comme je le priai avec beaucoup d'instances pour qu'il voulût bien arranger à mon idée la *Finta Pazza Licori* pour que je puisse la présenter à de grands princes, il s'y prêta de bonne grâce, m'avouant que cette œuvre n'avait pas été faite par lui avec toute la perfection qu'il désirait; mais il l'avait dialoguée pour servir à une petite représentation en musique chez le Sgr Illustrissime Mocenigo, mon protecteur. Cependant, comme je l'avais lue et que je l'avais trouvée d'une qualité peu ordinaire, je ne voulus pas qu'elle fût chantée à Venise et je lui ai dit que je voulais la présenter à S. A. S. de Mantoue pour une certaine occasion ; d'autant plus qu'il y a là-bas, outre la Sgra Margherita, d'autres bonnes artistes. Il m'a promis qu'il s'arrangerait de façon à donner à chacune l'occasion de se faire entendre, ainsi qu'aux autres Seigneurs artistes qui se trouvent au service de S. A. S. Il avoue que le rôle de Licori, il le fera sortir plus tard et non pas presque à chaque scène, et qu'à chacune de ses sorties il la fera toujours venir avec des trouvailles et des actions nouvelles. De sorte qu'ayant auprès de moi cet excellent poète, qui est un de mes bons amis et ne veut que me faire plaisir, je réussirai à faire quelque chose qui ne déplaise pas à V. A. S. et à V. S. Illustrissime... »

Nouveau retard, car Giulio Strozzi était allé pour deux ou trois jours à Padoue[2]. Mais Monteverdi surveille son collaborateur, et il annonce que ce dernier s'est mis à la

1. Lettre du 5 juin 1627.
2. Lettre du 13 juin 1627.

besogne[1]. Le texte a par lui été disposé en cinq actes :

« ... Le Sgr Strozzi est revenu de Padoue, et quoiqu'il soit parti, il n'a pas oublié de modifier sa *Finta pazza Licori* qu'il a arrangée en cinq actes. Dans quatre jours ou bien il me la donnera tout achevée, ou bien il m'en donnera deux ou trois actes pour commencer, de sorte que, au plus tard samedi en huit, j'espère en envoyer à V. S. Illustrissime avec la musique ; et je pense qu'Elle verra une chose qui sera bien à son goût, parce que le Sgr Giulio est un digne sujet et qu'il suit avec courtoisie mes pensées, ce qui me rend bien plus facile la tâche de composer ma musique... »

Malgré un assez sérieux mal aux yeux[2] qui l'interrompit plusieurs jours, à tel point qu'il ne put plus écrire[3], Monteverdi parvint à envoyer à Striggio le texte du premier acte. Il était très satisfait de son librettiste[4] : « ... Le Sgr Giulio m'a dit que chaque acte aura une nouvelle action à développer, de sorte que je crois que sûrement de l'ensemble il ressortira quelque chose qui ne sera pas mal. Il faut seulement à présent que la Sgra Margherita devienne un brave soldat, que tantôt elle tremble, tantôt elle s'enhardisse, se rendant bien compte des gestes appropriés, sans crainte ni hésitation ; car je vais essayer d'imiter gaillardement et les harmonies et les gestes et les mouvements d'après la scène. Je crois que cela ne déplaira pas à V. S. Illustrissime parce qu'il y aura ainsi des passages brusques, des harmonies bruyantes et gaies, succédant à des harmonies tendres et suaves, afin que le discours ressorte bien... »

Arrêté par sa maladie d'yeux, puis obligé « à faire de la

1. Lettre du 20 juin 1627.

2. Monteverdi revient souvent, et cela se comprend, sur cette infirmité qui devint par la suite très sérieuse puisqu'il perdit complètement un œil. Dans une lettre du 2 février 1634, conservée aux archives de l'*Istituto musicale* de Florence, il nous dit qu'il eut une taie sur l'œil gauche.

3. Lettre du 3 juillet 1627.

4. Lettre du 10 juillet 1627.

musique de chambre pendant dix-sept à vingt heures au Sérénissime Prince de Norimburgh[1] qui se trouve incognito dans la maison du Sgr Ambassadeur d'Angleterre[2]... », Monteverdi s'excuse de ne pas aller vite. Mais, le 23 août, il annonce que la comédie est écrite jusqu'au troisième acte ; et le 10 septembre il envoyait à Striggio le reste de la *Finta Pazza* sur lequel le secrétaire ducal formulait encore quelques légères observations.

La partition de Monteverdi obtint-elle du succès ? Les documents nous manquent et les archives sont muettes à ce sujet. Quant au manuscrit, il dut subir le sort commun de plusieurs œuvres de Monteverdi et de nombreux musiciens de l'époque : il a sans doute été brûlé dans l'incendie allumé par les armées autrichiennes en 1630 et qui anéantit la plus grande partie du palais ducal de Mantoue[3].

Il est fâcheux que cette œuvre ne nous ait pas été conservée, autant pour la nouveauté de sa musique dont Monteverdi parle constamment (il avait sans doute fait un usage fréquent du *stilo concitato*) que pour la gaieté de son livret.

Monteverdi n'acceptait pas de mettre en musique le premier texte venu. Nous avons vu[4] quelles difficultés il avait opposées en 1616 à un livret de *Peleo e Tetide*, de Scipione Agnelli. Il était aussi difficile en ce qui concernait la forme que le fond. Il ne laissait rien au hasard, ni le choix, ni le développement du sujet. Mais ce qu'il recherchait avant tout, quand il s'agissait d'une œuvre dramatique, c'était la peinture de la passion. Monteverdi n'était pas seulement un musicien ; la marche de l'action le préoccupait au même degré que la musique, et les états

1. Nuremberg.
2. Lettre du 24 juillet 1627.
3. Le livret de Giulio Strozzi fut mis une seconde fois plus tard en musique par Francesco Sacrati et représenté à Venise en 1641. La *Finta Pazza* de Sacrati fut jouée à Paris dans la salle du Petit-Bourbon, le 14 décembre 1645, avec un faste inouï de ballets et de décors. (Consulter à ce sujet l'*Opéra italien en France avant Lully*, de M. Henry Prunières, pp. 73-74.)
4. Cf. pp. 137-140.

d'âme de ses héros ne l'intéressaient qu'autant qu'ils pouvaient dépeindre les événements dramatiques d'où devaient découler ces états d'âme. Et c'est là une des règles fondamentales de la musique de théâtre.

J'ai déjà, à propos de l'*Ariana*, eu l'occasion de parler du poète Ottavio Rinuccini, de Florence, l'auteur du livret de la *Dafne* mise en musique à deux reprises différentes par Peri et par Gagliano. Rinuccini était une autorité dans le monde dramatique et musical. Or, Monteverdi ne se fit aucun scrupule de refuser un texte de son ancien collaborateur, texte intitulé *Narciso*. Il n'est pas inutile d'ajouter qu'au moment de ce refus Rinuccini n'était plus de ce monde ; mais Monteverdi n'aurait pas été moins sévère si son librettiste avait vécu. Voici en tout cas en quels termes il parle du poème à Striggio[1] :

« ... Je vous renvoie ci-joint *Narciso*, œuvre du Sgr Ottavio Rinuccini, non encore imprimée, ni mise en musique par personne, ni représentée. Ce seigneur, quand il vivait[2], — car à présent il est au ciel, comme je le lui souhaite de tout cœur, — me fit cadeau de ce texte en me priant de l'accepter parce qu'il avait une prédilection pour cette œuvre et qu'il souhaitait que je la misse en musique. J'ai voulu commencer à plusieurs reprises ; je l'ai jusqu'à un certain point étudiée et préparée dans mon esprit. Mais, à dire vrai à V. S. Illustrissime, elle ne me paraît pas avoir la puissance que je voudrais. De plus il faudrait trop de soprani pour la quantité de nymphes et trop de ténors pour la quantité de bergers qui y figurent. Elle ne présente pas assez de variété ; et le dénouement est trop triste et trop navrant... »

N'est-ce pas une remarquable critique de la mélancolique fable de Narcisse, et n'est-il pas curieux de constater à quel point Monteverdi poussait la perspicacité dans son jugement ?

1. Lettre du 7 mai 1627.
2. Rinuccini était mort en 1623.

Il refusa aussi de mettre en musique une *Aretusa* du même Rinuccini ; je n'ai pu trouver les raisons de ce refus, ou du moins Vitali[1], qui écrivit une préface pour cette *Aretusa*, se garde bien de nous les donner.

Mais chaque fois que Monteverdi rencontrait une œuvre musicale intéressante, il s'enthousiasmait avec une ardeur toute juvénile. C'est ainsi que, non content d'être lui-même le premier madrigaliste de son temps, il professait une véritable admiration pour les madrigaux d'Archadelt et qu'il fut prié par un éditeur de Rome, Paolo Masotti, d'en corriger une édition.

Archadelt était un maître du XVIe siècle ; il était né en Belgique vers 1514 et était mort à Paris vers 1557. Ses madrigaux à quatre voix étaient fort beaux et avaient dans le public une telle vogue qu'il en fallut faire dans toute l'Europe musicale de nombreuses éditions. Les madrigaux les plus célèbres à juste titre étaient les trois sonnets de Michel-Ange qu'Archadelt avait mis en musique. Monteverdi, ainsi que l'atteste la première page de la publication de Rome, ne craignit pas de laisser figurer son nom comme correcteur de ces œuvres dont le contrepoint avait été pour lui jadis, sans nul doute, un modèle.

En même temps Monteverdi recevait une commande importante de la cour de Parme à l'occasion du mariage d'Odoardo Farnèse avec Marguerite de Toscane. Il fut préféré à six ou sept compositeurs. Lui-même le raconte naïvement[2] :

« ... Le Sgr Marquis Bentivoglio, mon bon protecteur

1. Filippo Vitali était un prêtre qui s'adonna à la composition dans sa ville natale, Florence. Il fut appelé à Rome comme virtuose chez le cardinal Barberini, fut musicien de la Chapelle Sixtine en 1632 et se retira à Florence où il mourut vers 16[illegible]0. Il était l'auteur de l'*Aretusa*, comédie musicale jouée en 1620 chez le mécène romain Corsini devant une assemblée de cardinaux. On lui doit de nombreux madrigaux, des *arie*, des motets.

2. Lettre du 10 septembre 1627.

depuis de longues années, m'a écrit, il y a déjà un mois, pour me demander si j'avais mis en musique certaines paroles de lui destinées à une cour princière : c'était une comédie écrite pour un mariage, avec des intermèdes, mais non une comédie chantée. Ce seigneur étant mon protecteur très cher, je lui répondis que je ferais tout mon possible pour servir les ordres de S. E. Illustrissime. Il me remercia et me dit qu'il s'agissait des noces du Sér. Duc de Parme. Je lui répondis que je le ferais avec plaisir dès que j'en recevrais l'ordre. Il en fit aussitôt part à LL. AA. SS. et je reçus la réponse de m'occuper le plus vite possible. On m'envoya aussitôt le projet des intermèdes et j'en ai fait une bonne moitié. J'y travaille avec facilité parce que ce ne sont presque que des soli. LL. AA. m'honorent beaucoup par cette commande, car j'ai appris qu'il y en avait six ou sept qui faisaient leur possible pour obtenir ce travail; mais LL. AA. ont daigné, *motu proprio*, choisir ma personne, et c'est ainsi que s'est passée l'affaire... »

Les intermèdes, au nombre de cinq, que Monteverdi avait à écrire pour ces fêtes étaient un *Bradamante* sur des vers du Tasse, une *Didon* et les *Argonautes*, sur des vers d'Ascanio Pii, gendre du marquis Enzio Bentivoglio. Et comme si cette série n'était pas un labeur suffisant, il accepta de mettre en musique un *torneo*, autrement dit un tournoi. — Monteverdi nous en parlera en détail quelques pages plus loin[1].

Nous venons de voir que, le 10 septembre, Monteverdi s'était déjà rendu maître de la moitié du premier intermède. Il fut interrompu dans son travail par un voyage à Chioggia, près de Venise, où avait lieu une cérémonie pour laquelle on lui avait demandé d'écrire une musique de circonstance. Puis il fut encore sollicité par les Procurateurs de Venise de composer quelque œuvre de solennité

1. Cf. page 184.

en l'honneur de la victoire de Lépante, qui se célébrait le 7 octobre. Monteverdi nous met au courant de ces tâches qui nécessitèrent son déplacement [1] :

Au marquis Bentivoglio, à Parme.

« Illustrissime et Excellentissime Seigneur et très respectable Protecteur,

« Je supplie V. E. Illustrissime de ne pas être surprise si par l'ordinaire de mercredi dernier je n'ai pas donné réponse à la très bonne lettre de V. E. Illustrissime. La raison est que le très excellent Sgr Procurateur Foscarino, mon particulier seigneur, ayant un de ses fils podestat à Chioggia, et ce seigneur voulant se prévaloir de ma personne dans une certaine cérémonie musicale, m'a retenu à Chioggia un jour de plus que je n'avais cru, et ce fut le jour même du départ du courrier. En revenant le jeudi soir et non le mercredi dernier passé, j'ai trouvé la lettre de V. E. Illustrissime, contenant un très bel intermède et en même temps la commission que j'aurais dû me trouver à Ferrare hier, qui fut le 24 du courant; et m'étant aperçu que j'y avais manqué, je prie V. E. de croire que j'en ai éprouvé un vrai chagrin dans mon âme, comme je l'éprouverai encore jusqu'à ce que V. E. Illustrissime m'ait honoré d'un nouvel avis de satisfaction. Ayant donc passé ce peu de temps contre ma volonté, je voudrais supplier V. E. Illustrissime qu'elle daignât m'accorder la grâce que je puisse rester à Venise jusqu'au 7 du mois prochain, parce que Sa Sgrie Doge s'en ira précisément ce jour-là à Santa Justina, rendre grâces à Dieu N. S. de l'heureuse victoire navale [2]

1. Lettre du 25 septembre 1627. L'original de cette lettre, dont j'emprunte la traduction à M. J.-G. Prodhomme (*Écrits de Musiciens*, p. 119-120), est conservé à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

2. Il s'agit de la victoire de Lépante, remportée en 1571 sur les Turcs par les escadres alliées de l'Espagne, de Gênes et de Venise. Cette victoire tint une grande place dans le souvenir des Vénitiens.

et ira avec tout le Sénat ; et à cette occasion, on chantera de la musique solennelle. Aussitôt cette cérémonie terminée, je m'embarquerai avec le courrier et je viendrai obéir aux ordres de V. E. Illustrissime. Ce sera chose sainte d'aller voir le théâtre à Parme pour pouvoir autant que possible adapter les harmonies divines convenables à la grandeur de la salle, ce qui ne sera pas chose facile (suivant moi), de concerter les discours nombreux et variés que je trouve dans ce magnifique intermède. En attendant, je travaille et j'écris, afin de pouvoir montrer ensuite à V. E. Illustrissime quelque chose et la meilleure que je trouverai... »

On voit combien Monteverdi était accablé de travail et quelle était son infatigable activité. Et pourtant il trouvait le moyen de composer pour la Cour des Farnèse. Mais il n'écrivait pas seulement l'intermède qui lui avait été commandé. Il était encore réclamé là-bas pour styler l'orchestre. Une lettre [1] nous met au courant des démarches qu'il avait faites afin d'obtenir l'autorisation de se déplacer. Le duc de Parme avait été obligé de demander lui-même au Doge de Venise ce congé en faveur du grand musicien ; puis, le délai ne suffisant pas, il fallut une prolongation. Monteverdi resta deux mois à Parme. Voici la lettre :

Au marquis [2]*?*

« Très noble et Illustrissime Seigneur, mon Protecteur très honoré.

« J'affirme à V. Sgrie mon respectueux dévouement et je vous apporte en même temps, autant que je sais et que je peux, mes remerciements les plus profonds pour l'honneur extraordinaire que j'ai reçu de LL. AA. SS. le Prince et la

1. Lettre de Parme du 30 octobre 1927, dont l'original est conservé au *Liceo Musicale* de Bologne.

2. Sans nul doute le marquis Bentivoglio. La lettre en question n'a pas de suscription.

Princesse ; ces AA. ne se sont pas contentées de donner mission au Sgr Ministre de me procurer toute commodité, mais elles m'ont assuré verbalement moi-même de leur faveur toute spéciale.

« En ce qui concerne l'opinion de la S. Dame, je crois qu'elle accepterait que V. Sgrie vînt à Parme ; car, lorsque je reçus la lettre de V. Sgrie, elle me dit : « Et quand le Sgr Marquis arrivera-t-il à Parme? »

« J'ai terminé le premier intermède, notamment celui de *Melissa e Bradamante*, et non celui de *Didon*, qui sera le second ; je travaille au troisième. Quand celui-ci sera fini, j'essaierai autre chose, et dans l'intervalle des premières répétitions, s'il plaît à Dieu, je terminerai le quatrième.

« Pour l'instant j'ai encore négligé de faire quelque chose pour le tournoi, car ce n'est pas réglé d'une façon complète, mais pour la plus grande partie du moins.

« Je voudrais bien avoir la permission de pouvoir aller à Venise, pour remplir, à l'occasion de la nuit de Noël qui est la plus grande fète de toute l'année pour un maître de chapelle, mes fonctions à l'église Saint-Marc et ensuite revenir ici au plus tôt sur l'ordre de LL. AA. SS. De tout ce que j'ai fait et fais encore maintenant, j'ai informé LL. AA. et l'Illustrissime Seigneur Maître de la Cour ; ils m'en ont exprimé leur satisfaction.

« J'ai encore à parler à V. Sgrie de la belle entrée qui nous a été réservée au noble Sgr Gorretti et à moi à Modène et qui nous a procuré un grand contentement pendant tout notre beau voyage. Maintenant je travaille heureusement avec lui, de la façon la plus opiniâtre, pour arriver au but que lui, le Seigneur et moi, nous désirons ardemment : accomplir les commandes de LL. AA.. et de V. Sgrie, commandes que Dieu m'a véritablement envoyées pour m'aider dans le besoin.

« Le plus soumis et le plus obéissant de vos serviteurs,

« Claudio Monteverdi. »

Dès que les fêtes de Noël qui l'avaient, comme chaque année, rappelé à Venise furent passées, Monteverdi informe Striggio qu'il s'apprête à repartir pour Parme[1] :

« ... Dans deux jours j'espère retourner à Parme pour mettre en ordre pour LL. AA. SS. des musiques de tournoi et des intermèdes de comédie qui seront représentés. Si cela pouvait plaire à V. S. Illustrissime, je lui donnerais de là-bas des nouvelles sur le succès de ces choses. A Venise, par le Sgr Excellentissime procurateur Contarino, mon procurateur parce qu'il est Procurateur de Saint-Marc, j'ai appris que non seulement S. Excellence craint, mais croit que ces noces ne se feront ni pendant ce carnaval, ni en mai, ainsi qu'on m'avait écrit de Ferrare, ni même plus tard encore peut-être. Toutefois j'irai pour mettre en ordre ces musiques que l'on m'avait données à composer ; je n'ai rien à faire d'autre... »

Monteverdi avait été bien renseigné : le mariage ducal n'eut lieu en effet qu'en octobre. Mais le musicien était libre à ce moment. Il alla à Parme pour faire répéter ses chanteurs et ses instrumentistes, et il dut prolonger son séjour jusqu'à la fin de la première semaine de février[2] :

« ... Ici, à Parme, on répète en hâte les musiques composées par moi. LL. AA. SS. avaient cru que Leurs Sérénissimes noces se feraient beaucoup plus tôt qu'on ne s'y attend à présent. Ces essais et répétitions se font parce qu'en ce moment il y a à Parme des chanteurs de Rome et de Modène, et des musiciens de Plaisance et autres. Et LL. AA. SS. ayant vu comment ils se tirent de leur affaire, quel est le résultat obtenu, et l'espoir certain qu'en peu de jours ils pourront se mettre en état, on suppose que nous pourrons rentrer chacun dans son foyer jusqu'à la fixation vraie de l'événement qui pourrait avoir lieu en mai, et, selon d'autres, en septembre.

1. Lettre du 9 janvier 1628.

2. Lettre datée de Parme le 4 février 1628 (conservée aux archives Gonzague de Mantoue).

« Il y aura deux belles fêtes. L'une, une comédie jouée avec les intermède musicaux; il n'y a aucun de ces intermèdes qui ne soit long d'au moins trois cents vers et tous différents d'effet; les paroles en ont été écrites par l'Illustrissime Sgr D. Ascanio, gendre du Sgr Marquis Enzio, chevalier très digne et très vertueux. L'autre sera un tournoi, dans lequel paraîtront quatre quadrilles de cavaliers (le maître de camp sera le Sérénissime en personne); les paroles du tournoi ont été faites par le Sgr Aquilini[1] : il y en a plus de mille; elles sont belles pour le tournoi, mais peu adaptées pour la musique; elles m'ont donné un travail extrême.

« A présent on répète les musiques du dit tournoi; et là où je n'ai pu trouver à varier les effets, j'ai cherché à varier la façon de les instrumenter et de les jouer. Et j'espère que cela plaira... »

Nous manquerions de renseignements sur ces fêtes s'il fallait nous contenter d'une de ces descriptions comme il en paraissait toujours à l'occasion de mariages princiers. Celle qui a été publiée à Parme parle à peine de la musique et n'indique même pas le nom du musicien. Vogel, l'auteur de cette monographie de Monteverdi que j'ai citée à plusieurs reprises, mentionne avec détails[2] un rapport du secrétaire du jeune prince Gian Carlo Médici. Ce secrétaire, Luigi Inghirami, avait, comme sa fonction l'exi-

1. Claudio Achillini (que Monteverdi écrit Aquilini) était né à Bologne en 1574. Il enseigna la jurisprudence à Ferrare, à Bologne et à Parme. Il écrivit aussi de nombreuses poésies lyriques, des drames en vers; il est classé parmi les disciples de Jean-Baptiste Marini, le « cavalier Marin », comme on l'appelait en France. Comme son maître, Achillini, était un écrivain très précieux, il abusait des *concetti*, des pointes et et des métaphores extravagantes.

Sur Claudio Achillini on peut consulter : Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, t. I, pp. 104-108; Tiraboschi, *Storia delle litt. italiana*, t. VIII, pp. 448-450; Fantuzzi, *Scrittori Bolognesi*, t. I, p. 55-62, et parmi les ouvrages plus récents : Belloni, *Il Sessento* (Milan, Vallardi), pp. 85-87; Malatesta, *Claudio Achillini* (Modène, 1884. Ses œuvres lyriques ont été rééditées, par B. Croce, *Lirici Marinisti* (Bari, édit. Laterga, 1910), pp. 48-54.

2. Ouvr. cité, p. 387.

geait, suivi toutes les fêtes, et il en a fait une relation des plus intéressantes, au point de vue musical comme au point de vue de la mise en scène de ce temps :

« Hier mercredi, le 13 décembre, le jour de sainte Lucie, on a joué la comédie. Les intermèdes furent particulièrement réussis et ils firent beaucoup d'impression sur les spectateurs. Quant à la comédie, on l'écouta moins attentivement quand on reconnut que c'était l'*Aminta* (de Torquato Tasso), jouée pour la première fois à Ferrare en 1573, et célèbre par conséquent depuis longtemps. La représentation eut lieu dans la grande cour de San Pier Martire.....

« La scène, richement ornée et admirablement éclairée, représenta tout d'abord le temple de l'Hymen, lequel fit son ascension lentement vers le ciel après qu'on eut chanté un madrigal.

« Flora et Thétis firent leur apparition sur la scène et chantèrent le prologue écrit par Claudio Aquilini. Les voix des chanteurs furent magnifiques. On comprend qu'on les ait choisies, étant donné qu'elles durent chanter une composition de Monteverdi, le plus grand compositeur italien de l'époque.

« Après le prologue on joua le premier acte de la comédie et ensuite l'intermède représentant l'affranchissement de Ruggiero. Les machines fonctionnèrent on ne peut mieux à cette occasion, comme toujours d'ailleurs. Les chevaux de Melissa et de Bradamante exécutèrent parfaitement la descente du castel. Le castel était construit avec beaucoup de sentiment artistique et disparut au moment voulu en un clin d'œil pour faire place à un magnifique jardin.

« Quand le deuxième acte d'*Aminta* fut terminé, commença le deuxième intermède par une magnifique harmonie de voix célestes, d'instruments qui enchantèrent l'oreille des assistants. C'est la légende de Didon et d'Enée qui constitua le sujet de la pièce d'après Virgile...

« L'intermède suivant fut de nouveau un grand sujet

d'admiration enthousiaste pour les auditeurs, car il était magnifique au plus haut degré. Je ne parlerai pas de la mise en scène; qu'il suffise de dire que non moins de cinq machines fonctionnaient à la fois... La musique était tout simplement divine.

« Dans le quatrième intermède, l'attention des assistants fut tenue en haleine par le vaisseau des Argonautes. Le vaisseau, la mer, l'orage ne laissèrent rien à désirer; il en fut de même du coucher du soleil et de la conque de Neptune. Mais c'est la musique qui constitua l'âme et l'esprit de toute la pièce...

« Le cinquième et le dernier intermède produisirent également une profonde impression sur les spectateurs... »

Les fètes se terminèrent le 21 décembre 1628 par le *torneo* [1] — il s'appelait *Mercurio e Marte* — qui fut donné au théâtre Farnèse. Les descriptions d'Inghirami ont l'air d'être de simples exagérations, tant fut poussé loin le faste de la mise en scène. La scène du théâtre Farnèse avait été agrandie sur les indications de Bentivoglio; de nombreux artistes avaient été invités à participer à la décoration. Le tournoi fut une succession de musique, de danses et de magnifiques défilés. La partition de Monteverdi réunit tous les suffrages, quoique le compositeur nous ait confié plus haut avoir eu beaucoup de mal à mettre en musique les vers d'Achillini. Le rôle d'Aurora était chanté par la Sgra Settimia, l'une des filles du com-

1. Voici le titre exact du *torneo* que Claudio Achillini écrivit pour le mariage de Marguerite de Toscane avec Odoardo Farnèse :

Mercurio e Marte. — Torneo Regale — Fatto nel superbissimo — Teatro di Parma — Nell' arrino della Sereniss. Principessa — Margherita — di Toscana — moglie del Sereniss. Duca — Odoardo Farnese — Composto dal Signor — Claudio Achillini — Lettor sopraminente in quello Studio — e Consigliere di S. A. — Dédicato alla medesima Sereniss. Principessa — Margherita di Toscana

In Parma Appresso Seth et Erasmo Viotti, 1628 — In 4°

Sur le frontispice on voit une gravure avec les inscriptions :

Melchiori Gerardini delin. et Gio Paolo Bianchi scul.

Expl. à la bibliothèque Palatine de Parme.

positeur Giulio Caccini ; elle s'en tira avec les plus grands honneurs. Un autre des principaux interprètes était Oreto Vittori, le castrat célèbre, à la fois chanteur et compositeur, une des figures les plus curieuses de l'Italie musicale au XVII[e] siècle.

*
* *

Cette relation des fêtes de Parme nous a conduits un peu loin dans l'année 1628. Mais comme la musique de Monteverdi avait été écrite à la fin de 1627, j'ai tenu à en narrer la genèse jusqu'au dénouement, jusqu'à l'exécution de l'œuvre ; le lecteur m'excusera de l'avoir ainsi égaré chronologiquement ; et maintenant revenons en arrière.

A la fin de 1627, le 25 décembre, après quatorze mois de règne, le duc Vincent s'éteignit. Il semblait écrit que tous les enfants du duc Vincent I[er] étaient voués à une mort rapide. Avec eux devait se terminer l'hérédité en ligne directe de la famille des Gonzague, qui eut pour conséquence la malheureuse guerre de la succession de 1630 avec le démembrement complet de l'État de Mantoue et plus tard la complète disparition de la maison princière. A la mort de Vincent II, ce fut la branche collatérale des Nevers qui vint recueillir la succession au trône de Mantoue et du Montferrat en la personne de Charles, fils de Louis de Gonzague [1].

Monteverdi salua la mort du duc qui avait été son protecteur et l'avènement du prince dont il désirait vivement se concilier la faveur ; il était toujours inquiet pour sa pension de cent écus qui ne lui était pas payée avec plus de régularité qu'autrefois. Lui serait-elle maintenue ? C'est là l'objet de sa lettre [2] :

« J'ai appris avec une douleur extrême la mort du

1. Louis de Gonzague avait été en France, en 1549, chargé de la succession d'Anne d'Alençon, sa grand'mère maternelle.

2. Lettre du 1[er] janvier 1628.

Sérénissime duc Vincent. Que Dieu l'accueille au Ciel, autant pour l'attachement particulier que je porte à tous mes Sérénissimes Maîtres et surtout à ce Sérénissime Seigneur pour la bienveillance spontanée avec laquelle il daignait se souvenir de ma faible personne en témoignant du plaisir à me voir et à goûter mes faibles compositions; que parce que j'espérais de sa libéralité pouvoir obtenir le capital de ma pension de cent écus. Et pour obtenir avec plus de facilité cette grâce, je m'ingéniais à mettre de côté quelque peu d'argent. C'est pour cela que j'acceptai de travailler pour LL. AA. SS. de Parme. Mais mon destin, qui m'a toujours été plutôt contraire, a voulu m'envoyer cette mortification. Fasse le ciel que je n'aie point perdu à la fois un protecteur et le peu de bien qu'au prix de tant d'efforts Dieu m'avait accordé... »

D'après Davari [1], les appréhensions que Monteverdi manifestait au sujet de sa pension furent vaines. Le duc Charles de Nevers alla au-devant du désir du musicien, car il convertit la pension en un bien insaisissable. Il fit mieux encore : il lui confirma le titre de citoyen de Mantoue en récompense des grands services qu'il avait rendus à la dynastie princière [2].

Pendant que Monteverdi se trouvait à Parme à la fin de 1627 pour faire répéter ses œuvres, ainsi que nous venons de le voir dans les pages précédentes, le conseiller Striggio lui avait demandé le manuscrit d'*Armide* [3] :

«... J'ai reçu deux lettres de V. S. Illustrissime à Parme; dans l'une elle m'ordonnait de lui faire parvenir l'*Armide*, car tel était le plaisir du Sérénissime duc mon maître, et de venir moi-même à Mantoue... »

La mort du duc Vincent étant survenue sur ces entrefaites, Monteverdi avait cru ne pas devoir déférer à cet ordre à cause du deuil de la Cour de Mantoue. Il fut solli-

1. Ouvrage cité, p. 127.
2. Livre des Décrets, 6 juin 1628 (archives de Mantoue).
3. Lettre du 18 décembre 1627.

cité à nouveau d'expédier le manuscrit; car, par une décision supérieure sans doute, l'œuvre devait être représentée pendant les fêtes du carnaval de Parme; le musicien donna à Striggio des nouvelles du manuscrit qui se trouvait entre les mains du patricien Mocenigo à Venise [1] :

«... Combien je regrette de recevoir l'ordre de V. S. Illustrissime de lui envoyer de nouveau l'*Armide*, alors que je me trouve à Parme, tandis que cette *Armide*, je l'ai à Venise. Que Dieu le dise pour moi! Je ne l'envoyai pas à V. S. Illustrissime pour ce Noël par suite de la mort du Sérénissime Sgr Duc Vincent — qu'il soit dans la gloire! — car je n'aurais jamais songé que V. S. Illustrissime voulût l'avoir pour ce Carnaval. Si V. S. Illustrissime pouvait voir le fond de mon cœur, Elle verrait combien cette erreur de ma part m'afflige. L'*Armide* en question se trouve actuellement entre les mains de l'Illustrissime Seigneur Mocenigo, mon très affectionné et tout particulier protecteur. Aujourd'hui même, par le courrier qui part pour Venise, j'écris avec une extrême insistance audit Illustrissime Seigneur pour qu'il m'honore d'une copie et qu'il la donne au Seigneur D. Giacomo Rapallini [2] qui est de Mantoue et très dévoué à V. S. Illustrissime, chanteur à Saint-Marc et mon très cher ami, auquel j'écris aussi pour le presser d'obtenir cette copie du dit Illustrissime Sgr Mocenigo, son grand protecteur, et de lui très affectionné, et pour que sans perdre de temps si possible, il l'envoie à V. S. Illustrissime. Comme je tiens le Sgr Mocenigo pour un parfait chevalier et le Sgr Rapallini extrêmement désireux de faire connaître son dévouement à V. S. Illustrissime, je ne doute pas que V. S. Illustrissime ne reçoive

1. Lettre du 4 février 1628.

2. Rapallini ou Rapallino (car Monteverdi varie l'orthographe) était un prêtre attaché comme chanteur à l'église Saint-Marc; Monteverdi parle de lui dans le post-scriptum de la lettre du 7 mai 1627 : « Il est prêtre; c'est un baryton et non une basse. Du reste il chante bien l'oraison; il a un peu de trille et un peu d'agilité du gosier et il chante avec assurance... »

l'envoi le plus rapidement que cela pourra se faire... »

Une lettre du 12 février 1628 de Rapallini à Striggio, conservée aux archives de Mantoue, annonce que le manuscrit de l'*Armide* sera enfin envoyé aussitôt au conseiller ducal.

Nous voyons une fois de plus de quelle faveur les œuvres de Monteverdi jouissaient à Mantoue; car il n'était pas d'occasion qu'on ne fît surgir pour les soumettre à l'admiration des grands seigneurs et du public.

*
* *

Cette longue incursion que nous faisons à travers l'existence du maître pendant l'année 1627 ne serait pas complète si nous passions sous silence un épisode qui attrista profondément le cœur paternel très sensible, très affectueux, de Monteverdi.

Nous avons laissé [1] le second fils de Claudio, Massimiliano, établi médecin à Mantoue, grâce à la recommandation de son père.

Très instruit, Massimiliano, qui avait renoncé à sa vie de dissipation, cherchait à s'instruire davantage. Un jour, un ami perfide, un confrère jaloux sans doute, lui envoya un livre prohibé, qui renfermait une violente diatribe contre l'Église; il lui avait expédié le volume en assurant le jeune docteur qu'il y trouverait des pages intéressantes ayant trait à la médecine et à l'astrologie. Mais laissons parler Monteverdi de la terrible et fausse accusation qui pèse sur son fils [2] :

«... V. S. Illustrissime voudra bien m'excuser de ne pas venir à Mantoue pour le moment, parce que l'honneur de mon nom ne me permet pas de me déranger. Songez que depuis trois mois mon fils Massimiliano se trouve dans les prisons du Saint-Office; et cela parce qu'il a *lu*

1. Voir p. 109.
2. Lettre du 18 décembre 1627.

un livre qu'il ne savait pas être défendu. Mais il fut accusé par le propriétaire du livre, lequel est aussi emprisonné. Ce propriétaire du livre, l'ayant trompé en lui disant qu'il n'était question que de médecine et d'astrologie, aussitôt que mon fils eut été mis en prison, le Seigneur Père Inquisiteur m'écrivit que, moyennant une caution de cent ducats jusqu'au jugement de la cause, Massimiliano serait relâché sur le champ. Le Seigneur Ercole Marigliani, conseiller de S. A. S., m'écrivit spontanément pour m'offrir son appui en faveur de mon fils ; et, confiant en sa bonté, je le suppliai d'arranger l'affaire avec le Seigneur Père Inquisiteur en prélevant la caution sur la pension annuelle de cent ducats qui m'est payée par le Sér. Seigneur Prince, mon Maître. Et, comme il y a deux mois que je n'ai reçu aucune réponse, ni du Seigneur Père Inquisiteur, ni du Seigneur Marigliani, j'ai recours avec la plus grande révérence à la protection de V. S. Illustrissime pour intervenir auprès du Seigneur Marigliani en cette occurrence en faveur de Massimiliano et pour savoir où en sont ses affaires. Car je serai toujours prêt à déposer cent ducats afin qu'il soit relâché. Je l'aurais déjà fait si j'avais eu une réponse du Seigneur Marigliani. Que V. S. Illustrissime daigne accorder sa faveur à mon fils ; je prierai Dieu pour votre santé en ces saintes fêtes de Noël... »

Monteverdi savait bien qu'en s'adressant à la bienveillance et à la générosité de Striggio, il ne frappait pas en vain à la porte de son collaborateur et ami[1] :

« Je viens à présent, n'ayant pu le faire plus tôt, rendre des grâces infinies à V. S. Illustrissime pour la si grande faveur qu'Elle s'est spontanément offerte à m'accorder pour aider ce pauvre infortuné de Massimiliano, mon fils, à sortir de prison, faveur si grande que je ne sais pas si jamais je pourrai la reconnaître en sa plus minime partie et qui m'obligera au moins à prier toujours Dieu pour la

1. Lettre du 1er janvier 1628.

continuation et l'élévation de toute votre Illustrissime Maison. Une faveur que je supplie V. S. Illustrissime de m'accorder à présent est celle-ci : qu'Elle daigne intervenir auprès du Seigneur Père Inquisiteur pour qu'il laisse Massimiliano rentrer à la maison en échange de la caution que lui-même m'a fixée. Je ne demande rien d'autre à V. S. Illustrissime, car j'ai remis une chaîne de cent ducats entre les mains du Seigneur Barbieri, riche marchand de bijoux, mon compatriote et intime ami de vieille date, qui se trouve ici à Venise; afin que par le présent courrier, il charge le Seigneur Zanarelli, qui tient ses patentes de S. A. S. à Mantoue, et qui est ami intime du dit Seigneur Barbieri, de se présenter chez V. S. Illustrissime et s'offrir lui-même pour cette caution. Je ne veux causer à V. S. Illustrissime d'autre dérangement, ni lui présenter d'autre requête, si ce n'est de disposer le Seigneur Père Inquisiteur à laisser Massimiliano rentrer à la maison... »

Dans un post-scriptum de cette lettre Monteverdi revient encore sur la caution, tant cela lui tenait à cœur : « Ce n'est pas le Seigneur Zanarelli qui viendra, mais le Seigneur Gio. Ambrogio Spiga, joaillier de S. A. S. »

Ce collier de cent ducats, nous le connaissons bien : c'est « la noble chaîne[1] » que Catherine de Médicis, duchesse de Mantoue, avait offerte à Monteverdi lorsqu'il lui avait dédié[2] le septième livre des Madrigaux. Et c'était, vous en pouvez être certains, le seul bijou que possédait le musicien !

Il résulte de la suite de la correspondance que Striggio refusa tout net d'accepter le collier comme nantissement et qu'il donna les cent ducats au Tribunal de l'Inquisition spontanément. Et Monteverdi se confond en remerciements[3] :

1. Lettre du 4 avril 1620.
2. Lettre du 19 octobre 1619.
3. Lettre du 9 janvier 1628.

« J'ai reçu une telle faveur de V. S. Illustrissime qu'il m'était impossible d'en imaginer une pareille ; V. S. Illustrissime a daigné, avec une bienveillance singulière, me faire une des grâces les plus particulières et les plus précieuses que je puisse espérer de ma fortune la meilleure et non certes de mes mérites ; car je suis le plus faible sujet qui soit au monde. J'ai pourtant reçu de Dieu ceci, que je ne sais quelle dette de reconnaissance j'ai contractée envers V. S. ; et je supplie et implore Sa Divine Majesté de m'accorder, ce qu'il ne me refusera pas, de pouvoir proclamer cette dette, lors même que je ne puis la payer. J'offre néanmoins à V. S. Illustrissime et tout le peu de biens que je possède en ce monde et tout mon sang, et mes prières, bien que très faibles auprès de Dieu. Le Seigneur Spiga viendra relever V. S. Illustrissime du cautionnement, car je lui envoie par le présent courrier commission de le faire. Autrement j'en serais affligé, ne désirant de V. S. Illustrissime que sa bienveillance et sa protection, ce qui est déjà trop demander.

« J'ai appris que Massimiliano est hors de prison ; j'attendrai ses lettres pour lui donner par les miennes une nouvelle très différente de ce qu'il s'imagine. Je me trouve doublement consolé, ayant appris qu'il continuera dans la même voie, appuyé par la bonne grâce de V. S. Illustrissime... »

Le fils de Monteverdi fut donc, grâce à l'obligeante intervention de Striggio, mis en liberté. Mais les angoisses du père, qui avait une foi inébranlable dans l'innocence de Massimiliano, recommencèrent lorsque vint l'instruction du procès. Sa lettre[1] est toute empreinte d'une absolue conviction et d'une vibrante émotion :

«... Forcé par l'*accident* qui me tient tant à cœur et confiant dans l'infinie bonté de V. S. Illustrissime, je viens la supplier de me faire l'honneur de lire ces quatre paroles et de m'aider de sa grâce ; je l'en supplie de tout mon cœur.

1. Lettre du 1er juillet 1628.

« L'*accident* est celui-ci : alors que je croyais que mon fils Massimiliano était tout à fait délivré de son malheur, et, par conséquent, de toute surveillance et de tout autre souci, voilà qu'il y a quinze jours, mon fils m'écrit que le procès de ce misérable qui lui avait apporté à lire le livre prohibé n'est pas terminé. Il craint d'aller de nouveau en prison ; et il ne sait pourquoi, puisqu'il a déjà démontré qu'il n'était pas coupable.

« Or, en cette crainte, je sollicitai le Seigneur Conseiller Marigliani, mon protecteur, afin qu'il intervînt pour que l'on transférât mon fils chez moi. Il m'obtint cette grâce et m'informa de ce qu'il avait fait et des conversations qu'il avait eues avec les Seigneurs Pères Inquisiteurs. De Padoue on m'a certifié que mon fils n'est aucunement coupable et qu'il ne méritait pas d'être emprisonné. A présent, craignant qu'on ne veuille le mettre de nouveau en prison malgré l'assurance du Seigneur Conseiller Marigliani, je viens supplier V. S. Illustrissime de daigner parler de cette affaire avec le Seigneur Conseiller Marigliani et La prier pour l'amour de Dieu de vouloir m'aider en cela. Car, en ce qui concerne l'enfant, non seulement il est innocent, mais il est de Mantoue, il fait partie du collège des Seigneurs médecins, et il est tant dévoué à V. S. Illustrissime ! Je La supplie de m'accorder cette grâce pendant que de tout mon cœur je Lui fais révérence, implorant de Dieu pour Elle toute vraie félicité... »

Enfin, huit jours après [1], nous arrivons au dénouement. Striggio est encore intervenu, et Monteverdi ne sait comment prouver sa reconnaissance à son protecteur si dévoué, tout en lui exprimant ses craintes au sujet de son fils qu'il appelle toujours de façon vraiment touchante, « l'enfant » :

«... J'ai appris par la très humaine lettre de V. S. Illustrissime comment Elle s'est dérangée en personne pour

1. Lettre du 8 juillet 1628.

parler au Très Révérend Sgr Père Inquisiteur. C'est une faveur telle qu'elle m'a fait rougir; et le Sgr Inquisiteur a répondu à V. S. Illustrissime qu'il suffira que Massimiliano passe deux jours seulement en prison pour qu'on le libère complètement.

« Je crains, mon Illustrissime Seigneur — que V. S. me pardonne si je parle si clairement en confidence à V. S. Illustrissime — je crains, et mon fils aussi craint avec moi, qu'on n'en vienne à la corde ou à quelque amende pas ordinaire en argent et à quelque emprisonnement beaucoup, beaucoup plus long que deux jours, pour pouvoir l'examiner sur ce qu'il n'a jamais seulement pensé et encore moins fait. Lors même que ce doute ne se réaliserait pas, cette crainte concentrée de l'âme n'en est pas moins épouvantable pour *l'enfant*. Que V. S. Illustrissime me croie, il ne se passe pas de jour qu'il ne pleure et ne s'afflige par cette pensée.

« Le Révérend Sgr Père Inquisiteur, par le précédent courrier, m'a écrit de façon formelle qu'il consent à me laisser mon fils *aussi longtemps que je voudrai*. Or je réponds à V. S. Illustrissime : *aussi longtemps que je voudrai, ce sera toujours*. Si donc il a cette bonne intention et qu'il a examiné la vie de mon fils pendant six mois en prison, pourquoi ne daigne-t-il pas le libérer entièrement, le débarrasser de cette tribulation, et moi avec lui, et le laisser exercer? S'il fallait que mon fils payât vingt ou vingt-cinq ducats d'amende afin qu'il ne recommence plus jamais à lire des choses vaines et impertinentes (encore que je sache que jamais plus il ne recommencera même sans cela), je les paierais volontiers.

« Cher Seigneur, s'il était possible de recevoir une aussi signalée faveur, je prie V. S. de tout mon cœur et de toute mon âme de me faire la grâce que je la puisse recevoir; je l'assure, ce serait donner la vie à l'enfant et à moi. Il est certain que cette crainte me trouble l'esprit. Que V. S. Illustrissime me console, je l'en supplie, si cela

est possible, de façon quelconque. Il ne saurait y avoir pour moi de plus grande grâce; les biens de ce monde me sont très chers, mais beaucoup plus chers encore me sont la paix de l'âme et mon honneur... »

L'innocence complète de Massimiliano éclata au procès. « L'enfant » fut enfin mis en liberté.

Avec cette lettre du 8 juillet 1628 s'arrêtent les documents que nous possédons de Monteverdi sur lui-même. Les relations du grand musicien et de la Cour de Mantoue ont sans doute été interrompues lorsque survinrent les querelles et les guerres qui mirent aux prises le duché de Savoie, celui de Nevers et l'Autriche; dans ces luttes, le duché, naguère si florissant, perdit à la fois sa situation politique et sa prospérité artistique. Les troupes autrichiennes s'acharnèrent sur la ville de Mantoue, détruisant, saccageant et incendiant les richesses de tout ordre que les ducs avaient accumulées à l'envi. Et dans ces incendies disparurent non seulement les œuvres de Monteverdi dont les manuscrits avaient été envoyés par le maître à Mantoue, mais toutes les partitions qui avaient été présentées ou représentées dans ce centre musical depuis cent cinquante années.

CHAPITRE XI

MONTEVERDI ET LE THÉATRE — LA MORT (1643)

Le musicien allemand Schütz rend visite à Monteverdi. — *Proserpina rapita* (1630). — La peste à Venise. — Le *Requiem* (1631). — Les *Scherzi musicali in stilo recitativo* (1632) et la *Secunda Prattica* (1634). — Les *Madrigali Guerrieri e Amorosi* et leur préface (1638). — Jugement des contemporains sur Monteverdi. — Monteverdi s'adonne à la musique dramatique. — Les ecclesiastiques auteurs d'œuvres théâtrales. — L'*Adone* (1639). — Les *Nozze d'Enea con Lavinia* et *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (1641). — L'*Incoronazione di Poppea* (1642). — Un livret retrouvé : la *Vittoria d'Amore* à Plaisance (1641). — La *Selva Morale e Spirituale* (1640). — Mort de Monteverdi (29 novembre 1643). — Œuvres posthumes.

Nous arrivons aux dernières années de la vie de Monteverdi. En vain le maître avait prétexté, dans la lettre déjà citée[1], qu'il n'avait plus ses « forces juvéniles » ; sa vieillesse ne lui pesait nullement sur les épaules. Il y a des privilégiés pour qui la jeunesse n'est pas un âge mais une qualité ; Monteverdi était de ceux-là. Il semblait qu'il puisât sa force de travailler dans son travail même. Sa vie s'écoula désormais comme un fleuve au cours majestueusement tranquille. Le compositeur était choyé à Venise, considéré

1. Lettre du 18 septembre 1627. (Cf. chap. x, p. 170.)

dans l'Europe entière qui accourait à lui ou admirait de loin ses productions.

Le célèbre musicien allemand, Heinrich Schütz[1], le précurseur de Bach et de Haendel, vint à Venise en 1628 pour connaître de près l'auteur de la « nouvelle manière ». Heinrich Schütz était un élève de Giovanni Gabrieli. De ce glorieux maître sous la direction duquel il avait étudié à Venise de 1609 à 1612, Schütz avait appris l'art de la composition pour double chœur; et il était reparti en Allemagne, à Cassel, pour diriger la chapelle de l'Electeur de Saxe. Schütz peut être considéré comme l'un des pères de l'opéra allemand ; il avait fait représenter en 1627 dans un château près de Torgau, à l'occasion du mariage de la princesse Sophie-Eléonore de Saxe avec Georges II de Hesse-Darmstadt, une *Dafne* calquée par le librettiste Martin Ovitz sur le texte de Rinuccini dont la *Dafne* avait été mise en musique par Jacopo Peri (1597), puis par Marco da Gagliano (1607).

Schütz n'avait eu ni trêve ni repos depuis 1612 jusqu'à ce qu'il pût revoir l'Italie qui avait produit sur lui une impression profonde. « Il savait », a dit M. André Pirro dans sa substantielle étude sur le maître allemand[2], « que depuis son premier voyage la musique n'avait pas cessé de se transformer, que jamais on n'avait assisté à une pareille éclosion, si rapide et si magnifique, et que les plus habiles avaient à rapprendre leur métier s'ils l'avaient appris seulement quelques années auparavant... »

Heinrich Schütz arriva donc de nouveau à Venise et il s'imprégna fortement de l'art de Monteverdi; il imita le compositeur dans certains procédés comme celui de l'écho dans le motet *Audi, cælum, verba mea*, de la *Messe* de 1610; et, parmi ses chants spirituels il en composa

1. Henrich Schütz était né à Koestritz (Saxe) en 1585; il mourut en 1672 à Dresde.

2. Schütz (Collection des *Maîtres de la Musique*), éd. Félix Alcan, p. 69.

deux, l'un sur un motif de madrigal de Claudio, *Armato il cor*, et l'autre sur la chacone *Zefiro torna*[1]. C'était une coutume du temps, une façon de rendre hommage à un musicien. Mais comme Schütz ne voulut pas être accusé de plagiat, il tint à sauvegarder sa réputation en disant dans la préface de ses œuvres sacrées : « En ce qui concerne mes autres compositions, que personne n'ait l'idée de me soupçonner; ce n'est pas une habitude chez moi de me parer des plumes d'autrui... »

C'est dans la même année 1628 que Monteverdi écrivit *I cinque Fratelli*, cinq sonnets dont nous avons déjà parlé à propos de leur auteur, le librettiste Strozzi[2]. Ces cinq madrigaux, qui furent composés à l'occasion d'un banquet donné par le Grand Conseil de la République de Venise dans le fameux arsenal de la cité des lagunes, étaient dédiés au cinquième grand-duc de Toscane, D. Fernand II, et à son frère D. Gio Charles de Médicis; les manuscrits en sont perdus.

Venise, nous l'avons vu précédemment[3], était une ville où florissait le théâtre; c'était le divertissement le plus couru. Les patriciens se faisaient Mécènes et construisaient ou entretenaient même des scènes à leurs frais. Il n'est donc pas étonnant que Monteverdi, qui s'honorait de l'amitié de ces nobles et riches citoyens, ait, dans son séjour à Venise et surtout dans les dernières années de son existence, non point sacrifié au plaisir à la mode, mais tenu à apporter sa note personnelle et nouvelle dans cette forme de la musique.

Avec sa réserve accoutumée il avait dit autrefois[4] lorsqu'il travaillait à *Peleo e Tetide* : « J'ai été un peu loin de ce genre-là »; et quatre années plus tard lorsqu'il composait le *Lamento d'Apollo* sur les vers de Striggio, il

1. Ces deux œuvres se trouvent dans les *Scherzi musicali*.
2. Voir pp. 103 et 157.
3. Chap. vi, pp. 93 à 109.
4. Lettre du 31 décembre 1616.

s'excusait[1] de n'avoir que peu de temps et de faire « des notes impropres plus que des notes appropriées », et il ajoutait : « Mon service ecclésiastique m'a un peu éloigné du genre de la musique de théâtre. »

Il y était revenu peu à peu lorsque l'un de ses grands protecteurs vénitiens, Girolamo Mocenigo, lui avait commandé le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* en 1624. Mocenigo profitait de toutes les circonstances pour faire briller Monteverdi. Lorsque Mocenigo maria en 1630 sa fille avec Lorenzo Giustiniani, Monteverdi écrivit un opéra, *Proserpina rapita*, sur un livret de Strozzi. L'œuvre fut dédiée à Mocenigo. La musique de Monteverdi est perdue; mais un exemplaire du livret se trouve à la bibliothèque de Florence.

Certains musicographes italiens attribuent à Monteverdi une partition, *Delia e Ulisse*, qu'il aurait écrite en 1630 en collaboration avec le compositeur Francesco Manelli et qui aurait été représentée au théâtre Guastavilanni, à Bologne, dans la même année. Il n'existe aucune trace de cette œuvre. Seul Francesco Manelli a écrit en 1630 une *Delia ossia la Sera Sposa del Sole* (Delia ou l'épouse nocturne du Soleil) sur un livret de Giulio Strozzi, livret qui servit à nouveau en 1639 au musicien Paolo Sacrati; l'œuvre fut jouée au théâtre SS. Giovanni e Paolo à Venise; c'était un opéra en trois actes.

A ce moment Venise fut dévastée par la peste; le fléau, hélas! rendait souvent visite à la belle cité; il y faisait escale et même parfois de trop long séjours à son retour d'Orient. A la fin de 1630 et en 1631, il ravagea complètement la ville. Venise perdit presque le tiers de sa population, quarante-huit mille personnes périrent sur les cent cinquante mille habitants qu'elle comprenait. Pour célébrer la disparition du terrible mal, il y eut, le 28 novembre 1631, un service solennel à l'église Saint-Marc. Monteverdi avait

1. Lettre du 9 janvier 1620.

écrit à cette occasion une messe de *Requiem* qu'il avait dédiée au doge Francisco Erizzo et sur laquelle on ne possède que de vagues détails : « Claudio Monteverdi, la gloire de notre siècle », dit un écrivain du temps cité par l'historien de Venise, Cappelletti, « avait écrit une messe; il fit accompagner le chant au *Gloria* et au *Credo* par des trombones qui créèrent ainsi une harmonie merveilleuse... » C'est un peu insuffisant comme renseignements.

Monteverdi avait été atteint dans ses plus chères affections le jour où le fléau lui enleva l'un de ses fils, D. Francesco, le prêtre qui chantait les parties de ténor à l'église Saint-Marc. C'est à cette mort que Caberloti attribue, dans son *Laconismo*, ouvrage consacré à la louange de Claudio, la détermination prise par le musicien d'entrer dans les ordres et de renoncer au monde. Il semble plus simple de croire que Monteverdi, sentant la vieillesse approcher et ayant voué la plus grande partie de sa vie à glorifier la religion dans sa musique, prit la décision d'endosser la robe ecclésiastique par simple esprit de piété. Qu'attendait-il désormais de l'existence? Après bien des vicissitudes elle lui avait donné les joies de l'affection de deux enfants, l'estime et la gloire artistiques et aussi un peu de cette aisance si nécessaire à celui qui révèle de la beauté. L'événement s'accomplit sans doute en 1632. C'est, en effet, de ce moment que date le titre de « *Reverendo Padre* » sous lequel Monteverdi est désigné sur la couverture des *Scherzi musicali in stilo recitativo*, publiés en 1632.

Ces *Scherzi musicali*, qui n'ont aucun rapport avec les *Scherzi musicali a tre voci* parus en 1607, étaient un recueil d'œuvres choisies dans le répertoire du maître. Il semble que ce fut une publication faite par un éditeur soucieux d'annexer à son fonds l'auteur en vogue; mais il est fort probable que Monteverdi a été tout à fait étranger à cette édition, précédée d'une préface-réclame, bien peu en rapport avec la modestie du compositeur.

Il travaillait depuis plusieurs années non à se glorifier

lui-même, mais à expliquer son système musical à ses adversaires. Nous avons vu que dès 1605 il avait annoncé, à la fin de son cinquième livre de Madrigaux, la réplique aux objections d'Artusi formulées dans les *Imperfettioni della moderna musica*... « Elle paraîtra, avait-il dit, sous le titre *la Seconda Pratica, overo Perfettioni della moderna musica* (La seconde Pratique ou bien les Perfections de la musique moderne). »

Le grand musicien n'était pas un polémiste. Il avait sans nul doute dû à maintes reprises jeter sur le papier des phrases destinées à développer ses visées sur l'art des sons. Mais pour faire de la polémique, il faut des dispositions qui manquaient au caractère de Monteverdi; il ne pouvait descendre à des controverses d'école. N'avait-il pas, comme simple réponse à Artusi, publié son cinquième livre de Madrigaux, le plus beau de toute la série? N'avait-il pas en 1609 passé la plume à son frère Giulio Cesare qui entreprit de le justifier contre les attaques de la routine?

Pourquoi, comment se décida-t-il pourtant à se remettre au travail pour répondre aux objections d'Artusi et des autres? Par simple loyauté; parce qu'il avait promis de répondre; voici la lettre qu'il écrivit[1], lettre plus probante que tous les commentaires que nous pourrions faire :

« ... Mgr le Vicaire de Saint-Marc, m'ayant favorisé d'un entretien où il parla des nobles qualités et rares vertus de V. S. Révérendissime[2], m'informa que vous écriviez un livre de musique; à ce propos, je dis que moi aussi j'en écrivais un, mais que je craignais de ne pas pouvoir arriver au but proposé. Ce Seigneur étant très serviteur de l'Illustrissime Seigneur Evèque de Padoue, j'ai lieu de croire que V. S.

1. Lettre du 22 octobre 1633, dont l'original se trouve à l'*Istituto musicale* à Florence.

2. Cette lettre ainsi que la suivante sont adressées à un prélat romain auteur d'un livre de musique et dont le nom n'existe pas sur l'original : il a été impossible, malgré des recherches, de combler cette lacune.

Illustrissime a été par ce moyen informée de ce que j'écris; car je n'en vois pas d'autres, étant donné que je ne tiens pas à ce qu'on le sache. Mais puisque S. S. Illustrissime a daigné à ce point m'honorer auprès de la bienveillance de V. S. Révérendissime, je vous supplie d'entendre aussi le restant.

« Sachez donc qu'il est vrai que j'écris et que je suis forcé de le faire à cause de l'impulsion qui m'obligea à écrire, il y a quelques années, et que cette impulsion fut de telle nature qu'elle me dicta, sans que je m'en fusse aperçu, à promettre au monde ce qui, sans que je m'en sois douté, dépassait mes faibles forces.

« Je promis de prouver à un certain théoricien de Première Pratique qu'il y avait lieu d'en considérer une autre au point de vue de l'harmonie, une pratique inconnue de lui et que j'ai dénommée la *Deuxième Pratique*. La cause fut qu'on se plut à faire imprimer la critique de certains passages harmoniques d'un de mes madrigaux, critique fondée sur les règles de la Première Pratique ou sur les règles ordinaires, comme s'il s'était agi d'exercices faits par un enfant qui commence à apprendre la musique note par note, et non d'une œuvre basée sur la connaissance de la mélodie. Mais aussitôt qu'il eut connaissance d'une certaine réfutation publiée par mon frère pour ma défense, il se calma de telle façon que dans la suite, non seulement il ne reprit plus sa critique, mais encore il écrivit des choses élogieuses sur mon compte, et il commença à m'aimer et à m'admirer. Néanmoins, la publicité donnée à ma promesse m'obligea à tenir celle-ci; et m'y trouvant contraint, j'essaie de publier ma dette en m'excusant de ma témérité.

« Le titre du livre sera : *Mélodie ou Deuxième Pratique musicale*. Deuxième, bien entendu, par rapport à la pratique actuelle qui est plus ancienne. Je divise le livre en trois parties correspondant aux trois aspects de la mélodie : dans la première je parle du texte, dans la seconde de

l'harmonie et dans la troisième du rythme. J'aime à croire que cela ne déplaira pas au public, parce que je sais par ma propre expérience que pendant que j'écrivais le *Lamento d'Ariane*, je ne trouvai aucun livre qui indiquât le moyen pour imiter de façon naturelle l'émotion, mais encore moins un livre qui m'indiquât en quoi cette imitation devait consister. Il n'y avait que Platon dans lequel il y a une lueur discrète à peine perceptible à ma faible vue; et ce n'est pas sans un véritable effort que j'arrivai à traduire le peu d'émotion que j'ai mis dans ma musique... »

Dans une seconde lettre[1], adressée au même personnage, Monteverdi revient sur le livre en question :

« ... Il y a bien vingt ans déjà que j'ai lu le peu que Galilée[2] dit au sujet de la méthode ancienne. Il me fut alors précieux de l'avoir lu pour apprendre de quelle façon les anciens employaient leurs signes de notation pratique différents des nôtres, sans toutefois m'efforcer de les comprendre davantage, car ils me seraient apparus comme des chiffres très obscurs, et pis encore, puisque le système de notation des anciens est tout à fait perdu.

« Pour cette raison j'orientai mes études dans une autre voie, en les appuyant sur les meilleurs philosophes observateurs de la nature. C'est d'après cela que je compris que les sentiments doivent concorder avec le raisonnement et se conformer avec la nature. Telles sont les idées que j'expose dans ma Pratique; et je crois que les règles actuelles n'ont rien de commun avec la Première Pratique. Voilà pourquoi j'ai donné ce nom de *Seconde Pratique* à mon livre; et j'espère le démontrer si clairement que personne ne m'en blâmera, mais au contraire, m'approuvera... Mon intention est de prouver combien j'ai pu trouver

1. Lettre du 2 février 1634.

2. Vincenzo Galilei, père du célèbre savant (1533-1600), était à la fois un musicien et un théoricien. Elève de Zarlino, il prêcha dans ses écrits comme dans ses compositions le retour à l'antiquité dont il admirait la simplicité. Cette croisade pour la simplicité n'était-elle pas elle-même un raffinement de dilettante ?

de choses utiles au bon art dans l'enseignement des philosophes bien plus que dans les leçons de la Première Pratique qui ne s'occupent que des lois de l'harmonie... »

Il est regrettable que rien ne nous soit resté de cette *Seconde Pratique* dans laquelle Monteverdi formulait ses principes artistiques. Mais il résume bien par ces deux lettres quel fut son vrai point de vue : il est certes fidèle à l'art antique, mais il répudie tout esprit scolastique. La nature, la vérité, furent ses seuls maîtres ; il méprisa les théoriciens qui ne s'élevaient pas au-dessus des règles étroites dans lesquelles ils prétendaient enserrer toute tentative artistique « comme s'il s'était agi d'exercices faits par un enfant qui commence à apprendre la musique note par note. » L'esprit et non la lettre de l'antiquité et le respect de la nature, telle fut la devise de Monteverdi.

On reste confondu par une notion aussi claire du but de l'art; on n'a pas devant soi un musicien, on entend la voix d'un prophète. Ce sera au nom des mêmes principes que parleront plus tard Gluck et Wagner ; les procédés seront différents, l'idéal sera semblable. Monteverdi est de la même race que ces grands révolutionnaires de la musique. Il a le mérite de les avoir devancés ; comme eux il eut à lutter contre les partisans de la routine ; et l'heure de sa gloire n'en sonna pas moins parmi l'élite de son temps.

*
* *

Dans cette lettre du 2 février 1634, si précieuse pour ceux qui veulent se rendre compte de la place que peut occuper Monteverdi dans l'histoire de la musique, le compositeur parle d'un vœu qu'il avait formé pendant la peste de 1631 (il dit : « pendant l'année contagieuse de Venise ») ; il avait promis que s'il échappait au fléau, il irait en pélerinage à Notre-Dame-de-Lorette. En même temps il se proposait de pousser jusqu'à Rome. Accomplit-il son vœu? fit-il son voyage dans la Ville Eternelle? Aucun docu-

ment ne nous l'apprend ; mais il est facile de supposer que Monteverdi n'était pas homme à manquer à une promesse surtout quand elle était d'ordre sacré. Tout au plus à cause de son âge (il avait alors soixante-sept ans) renonça-t-il à aller à Rome voir son ami le prélat, dont il vient d'être question.

En 1638, Monteverdi publie (Vincenti éditeur à Venise) son huitième livre de Madrigaux, les *Madrigali Guerrieri e Amorosi*. Ce livre contenait aussi *alcuni opuscoli in genere rappresentativo che saranno per brevi episodii frà i canti senza gesto* (quelques ouvrages dans le genre représentatif qui seront en de brefs épisodes parmi les chants sans gestes). Il était dédié à l'empereur Ferdinand III, qui venait de succéder en 1637 à Ferdinand II. Les compositions contenues dans ce huitième volume n'étaient pas inédites en grande partie. Il en avait fait hommage à l'empereur Ferdinand II et à l'Impératrice Eléonore de Mantoue, femme de ce dernier, lorsqu'il avait sollicité [1] la dignité de chanoine à Crémone. C'étaient, en effet, entre autres œuvres connues, le *Ballo delle Ingrate*, ce ballet de cour aux rythmes curieux représenté à Mantoue en 1608, le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composé à Venise en 1627 et joué chez Mocenigo, qui figuraient dans le recueil de 1628.

Il profita de la publication des ces diverses pages pour affirmer à nouveau son programme, sa méthode, son style. J'ai déjà cité [2] la partie de sa préface qui visait spécialement le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Le début de la préface est plus général et, par conséquent, plus important pour nous :

« J'ai reconnu que les passions ou les émotions de notre âme sont au nombre de trois principales : la Colère, la Modération et l'Humilité ou Supplication, ainsi que c'est établi par les meilleurs philosophes et démontré par la

1. Lettre du 10 septembre 1627.
2. Cf. p. 162.

nature même de notre voix, qui possède les notes basses, moyennes et hautes. Ces trois gradations se traduisent exactement dans l'art de la musique par le genre animé (*concitato*), doux (*molle*) et modéré (*temperato*). J'ai trouvé dans toutes les compositions des maîtres du passé des exemples du doux et du modéré, mais nulle part d'exemples du genre animé, bien que ce genre ait été décrit par Platon dans son troisième livre sur la rhétorique[1] en ces termes : *Prends l'harmonie qui imite la voix et les accents d'un guerrier qui s'en va courageusement au combat...* Sachant que les contrastes ont le don d'émouvoir notre âme, et que tel est le but de la bonne musique, ainsi que le dit Boèce (*De Musica*, liv. I, chap. I). La musique est liée à notre nature de telle façon qu'elle peut soit élever, soit avilir nos mœurs; je me suis appliqué non sans beaucoup de peine à retrouver cette expression musicale[2] qui avait été perdue. Après avoir considéré que, conformément à ce que disent les meilleurs philosophes, on s'est toujours servi du mode animé pyrrhique pour les danses guerrières pleines de mouvements et de bonds, et qu'on employait le lourd spondée pour les danses lentes, je me suis mis à l'œuvre. J'ai compris que la demi-ronde (*semibreve*) correspond au spondée quand elle se produit une seule fois, mais que si on décompose la demi-ronde en seize demi-croches (*semicrome*), frappées consécutivement et correspondant à des paroles de colère ou de dépit, j'arrivais à exprimer à peu près le sentiment que je recherchais, à cela près cependant que le texte ne pouvait s'adapter à la rapidité de l'instrument... »

Il semble que la timidité de Monteverdi se traduise dans cette façon d'exposer ses idées et influe par instants sur la clarté. Mais le musicien se ressaisit à la fin de sa préface lorsqu'il dit :

« ..... L'expression guerrière retrouvée par moi m'a

1. Monteverdi cite en réalité un passage de la *République*, III, 10.
2. Il s'agit en toute évidence du style animé.

incité à composer quelques madrigaux dans ce genre. J'ai dénommé ces madrigaux *Madrigali Guerrieri*. Or, comme on a coutume de subdiviser la musique qu'on joue dans les cours princières en musique théâtrale, orchestrale et musique de danse, j'ai indiqué les trois genres compris dans mon recueil en les déterminant sous le titre de guerriers, amoureux et représentatifs. Sachant bien que mes compositions sont imparfaites, car mes moyens sont limités, surtout en ce qui concerne l'expression du genre guerrier qui est d'un mode tout à fait nouveau et parce que *Omne principium est debile* (tout commencement est faible), je prie le lecteur bienveillant de vouloir bien me tenir compte au moins de ma bonne volonté, en attendant que d'autres viennent apporter de plus grands perfectionnements en ce genre, parce que *Inventis facile est addere* (aux choses inventées il est facile de venir ajouter). Et puisse le lecteur vivre heureux ! »

Cette préface attira sur Monteverdi toute l'attention du monde musical, qui la considéra comme le programme-manifeste de la musique moderne. Nous avons vu déjà [1] que le compositeur Heinrich Schütz était venu d'Allemagne pour recueillir les enseignements de la religion nouvelle que Monteverdi prêchait dans l'art des sons.

Le musicien hollandais Albert Bannius, de Leyde, l'ami de Descartes, fit de Monteverdi un grand éloge ; on en trouve la trace dans ses lettres extraites de la correspondance de Constantin Huygens (un autre néerlandais admirateur passionné du maître). Bannius dit : « J'estime par-dessus tout M. Claudio Monteverdi... Personne n'a plus fait dans l'art du chant que cet homme admirable »... Et le compositeur néerlandais discute fort sérieusement chacun des livres de madrigaux ; il établit un classement entre ces divers recueils. On peut différer d'avis avec Bannius ; mais il faut reconnaître qu'il rend très sin-

1. Cf. p. 198.

cèrement hommage aux mérites de Monteverdi, tout en faisant des réserves contestables comme celle-ci : « Monteverdi a tout particulièrement cherché à trouver le ton pathétique dans ses quatrième, cinquième, sixième et septième recueils de madrigaux ; il a même frisé ce ton, mais il n'a pas résolu complètement le problème (*tetigit, licet rem non præstiterit*). »

Les œuvres de Monteverdi étaient couramment imprimées à Anvers depuis 1615 ; le libraire Phalesius en avait publié de nombreuses éditions. Le grand compositeur était populaire parmi les musiciens et les théoriciens du Nord.

En France, André Maugars [1], le musicien du cardinal de Richelieu, dans sa *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, dit en terminant cette lettre qu'il écrivait de Rome, le 1er octobre 1639 : « ... Je m'aperçois d'un crime que ma mémoire m'allait faire commettre, oubliant le grand Monteverdi, maistre compositeur de l'église Saint-Marc, qui a trouvé une nouvelle manière de composer très admirable, tant pour les instruments que pour les voix, qui m'oblige à vous le proposer comme un des premiers compositeurs du monde, duquel je vous enverrai les œuvres nouvelles, lorsque Dieu me permettra de passer à Venise... »

Le même culte pour Monteverdi est partagé par le musicien Thomas Gobert, maître de chapelle du roi, sous

1. Dans un recueil intitulé *La Musique* (textes choisis et commentés). Plon, édit. 1914), M. Henri de Curzon trace de façon remarquable le portrait de Maugars : « Ce Maugars était un curieux type, que Tallemant des Réaux a peint en pied de la façon la plus amusante. Volontiers mystificateur, il fut lui-même l'objet de plus d'une mystification lorsqu'il était au service du cardinal de Richelieu. Il jouissait d'ailleurs d'une grande réputation comme violiste; et son esprit cultivé, ses voyages, sa connaissance des langues, lui permettaient, sans trop de complaisance, de se piquer d'écrire. Il mourut, croit-on, quelques années après son retour d'Italie. La lettre qu'il envoya de Rome, et qui fut publiée à son insu, dit l'éditeur, nous renseigne sur la vie musicale en cette ville, le goût qui dirigeait les artistes, les instruments en usage, ses propres succès aussi, et accessoirement, mais sans insister, le profit que les Français pourraient trouver à étudier l'école italienne. »

Louis XIII et Louis XIV, qui juge ainsi les madrigaux : « Ils sont remplis de beautés de toutes espèces. »

Il importe de dire qu'en Italie, hormis par quelques pédagogues impénitents, Monteverdi était depuis longtemps regardé comme un Dieu. Certains de ses adversaires de jadis, après s'être embrigadés à la suite du sectaire Artusi, avaient fait volte-face complète : témoin ce Lodovico Zacconi qui avait accablé Claudio de ses critiques en 1596 et l'encensait en 1622 dans le même traité de musique réédité vingt-six ans plus tard.

Mais laissons de côté ceux qui ont ainsi chanté la palinodie pour ne considérer que les éloges qui furent décernés par ses compatriotes à Monteverdi.

Dès 1610, Giacopo Peri manifestait son admiration et s'inclinait devant la grande supériorité de son rival. Il y avait là un bel exemple de loyauté; en effet, loin de garder rancune à Monteverdi de la préférence du duc de Mantoue qui fit, en 1608, représenter l'*Ariane* au lieu de la *Tetide* dont Péri avait écrit la musique sur un livret de Cini, le brave Zazzerino fut un des défenseurs acharnés de son concurrent heureux. On en a le témoignage dans une lettre du poète Rinuccini[1] ainsi conçue : « ... Ces œuvres de Monteverdi sont admirées en général par tout le monde, et par le Zazzerino qui en fait un cas exceptionnel »... Ce dévouement au beau avait un certain mérite, il faut en convenir, de la part d'un contemporain évincé. Nous avons vu aussi[2] en quelle estime Banchieri tenait Monteverdi.

Plus tard, on appelait Monteverdi couramment le dieu de la musique; Giovanni Rovetta, qui fut le successeur du maître à Saint-Marc, disait que c'était un « nouvel Apollon vivant sur la montagne verte (*verde monte*) duquel les vraies Muses cherchaient à apprendre la musique de concerts exquis. » Pellegrino Posseati allait

1 Lettre de Rinuccini, de Florence, 24 juin 1610. — Original conservé aux archives Gonzague à Mantoue.

2. Voir p. 149.

encore plus loin lorsqu'il parlait de « sa sublimité proche du ciel », puis « du doux chant des anges qu'il entendait pour remplir le monde de céleste harmonie. » Dans son très substantiel ouvrage sur l'*Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*[1], M. Romain Rolland donne la curieuse liste suivante des pièces de vers ou de musique dédiées ou consacrées à Monteverdi. Il cite notamment : le *Canzoniero* de Stigliani et les vers de Bellerofonte Castaldi ; *la Monteverde*, canzone à 4 voix, de Tarquinio Merula (Venise, 1615) ; *la Monteverde*, canzone à 13 voix de Pietro Lappi (Venise, 1616) ; les *Udite lagrimosi Spirti*, de Claudio Saracini, dédiés au *Molto illustre Sig. Cl. Monteverdi* (Venise, 1620).

On était aussi dithyrambique en ces temps à l'égard du grand maître qu'on avait pu jadis être hostile ou tout au moins réservé dans l'éloge. N'est-il pas humain que les foules, surtout dans le domaine de l'art et de l'idée, s'inclinent devant le succès?

*
* *

L'Église et le théâtre faisaient depuis longtemps en Italie fort bon ménage, et de nombreux ecclésiastiques cultivaient l'art dramatique et lyrique. Ainsi, Francesco Corteccia était chanoine et maître de chapelle de San Lorenzo à Florence; il avait publié des divertissements pour des noces princières en 1539, puis en 1565. Giuseppe Zarlino, chapelain de l'église San Severo à Venise, et qui manqua devenir évêque de Chioggia en 1583, écrivit une série de musiques de fête pour l'entrée d'Henri III. A Rome, Filippo Vitali[2], prêtre, avait composé en 1620 un drame lyrique, l'*Aretusa*, qui avait été joué chez le seigneur Corsini, devant une assemblée de cardinaux et de dames de l'aristocratie. Orazio Vecchi, chanoine et archidiacre à

1. Ouvr. cité, p. 103.
2. Sur Filippo Vitali cf. p. 178 et note 1.

Correggio, est l'auteur de l'*Amfiparnaso*, une comédie musicale assez curieuse. Banchieri est chapelain à Padoue. Et plus tard, après l'époque de Monteverdi, Carissimi, Cesti, surent allier le sens le plus aigu de la musique de théâtre à l'exercice le plus strict de la religion dont ils étaient les ministres. A Rome le cardinal Rospigliosi, qui devint pape en 1667 sous le nom de Clément IX, eut la passion du théâtre et fut un librettiste habile; on lui doit des comédies et des drames et aussi des oratorios dramatiques fort goûtés en leur temps. Enfin, dans notre histoire de France, n'attribue-t-on pas au cardinal de Richelieu des collaborations à des tragédies comme *Mirame*, à des comédies telles que les *Thuilleries*, l'*Aveugle de Smyrne* ou la *Grande Pastorale?*

Il n'est donc pas étonnant que Monteverdi entré dans les ordres ait tenu, tout en conservant ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Marc, à donner au drame musical l'impulsion qu'il croyait légitime, puisqu'il cherchait en 1638 à en formuler les lois dans sa préface des *Madrigali Guerrieri e Amorosi*. Aussi l'époque qui gravite autour de 1638 est-elle une des plus fécondes pour la production théâtrale de l'auteur d'*Orfeo*.

Les théâtres étaient nombreux à Venise, nous l'avons vu[1]; ils devaient, cela se comprend, s'arracher pour ainsi dire, au fur et à mesure qu'elles naissaient, les œuvres du maître. Malheureusement, parmi tous les opéras que Monteverdi a composés à ce moment, deux seulement nous sont connus. C'est ainsi que le manuscrit de l'*Adone* est perdu.

L'*Adone* fut représenté en 1639 au théâtre SS. Giovanni e Paolo; le librettiste était le patricien Vendramin dans le palais duquel devait mourir un peu moins de deux siècles et demi plus tard Richard Wagner. Monteverdi adapta aussi à nouveau pour la scène son *Ariana* qui fut donnée à

1. Cf. chap. VII, pp. 122 à 29.

l'occasion de l'inauguration d'un nouveau théâtre (le San Moïsé) et qui resta au répertoire. L'éditeur Angelo Salvadori avait fait remanier, ou peut-être remanié lui-même, le livret dont Rinuccini était l'auteur. L'*Ariana* fut-elle jouée seule, fit-elle affiche, comme nous disons en style de théâtre, avec une autre œuvre ainsi que cela s'était passé à Mantoue? Les historiens et les livres sont muets sur ce point. Ce qui peut être affirmé c'est que l'édition parut avec un sonnet-dédicace du compositeur Benedetto Ferrari qui appelle Monteverdi « l'oracle de la musique. »

En 1641, Claudio fit représenter deux ouvrages : le premier fut les *Nozze d'Enea con Lavinia;* le théâtre SS. Giovanni e Paolo en eut la primeur.

L'autre, *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, fut donné au théâtre S. Cassiano; Giacomo Badoaro[1] était l'auteur des livrets de la première comme de la seconde partition.

Dans le résumé de cette dernière œuvre, qui devait sans doute être remis aux spectateurs à l'entrée de la représentation, Badoaro a écrit une préface où il fait l'éloge de Monteverdi et reconnaît les immenses progrès dus au maître par l'art de la musique. Badoaro ajoute qu'afin de se conformer au désir de Monteverdi il a fait tout son possible pour supprimer certains développements et donner plus d'importance à l'action.

Le manuscrit du *Ritorno d'Ulisse in Patria* existe à la bibliothèque de Vienne sous la cote classe IV, 18763. Comment est-il venu dans la capitale autrichienne? C'est un point encore obscur. Quoi qu'il en soit, le manuscrit du *Ritorno d'Ulisse* est divisé en trois actes, alors que le texte du livret de Badoaro, conservé à Venise, est en cinq actes; mais il est vraisemblable que Badoaro a publié sa

1. Badoaro (Giacomo), que l'on appelle aussi Bodoaro parce que son nom est ainsi imprimé sur le titre de certains livrets d'opéras, était un noble vénitien. Outre les poèmes du *Ritorno d'Ulisse* et des *Nozze d'Enea con Lavinia*, pour Monteverdi, il écrivit ceux d'*Ulisse errante*, musique de Francesco Sacrati (1644) et d'*Elena rapita da Teseo*, musique de Cavalli (1653), ouvrages représentés au théâtre SS. Giovanni e Paolo.

version en cinq actes et que Monteverdi ne s'est nullement gêné pour la réduire et l'alléger.

Nous verrons, à propos de l'analyse de l'*Incoronazione di Poppea*[1], quelles libertés Monteverdi se permettait avec le texte de ses librettistes.

Le manuscrit de la bibliothèque de Vienne est-il de la main de l'auteur de l'*Orfeo*? Si vous examinez de près l'écriture du *Ritorno d'Ulisse*, vous y trouverez une fermeté graphique bien surprenante pour un musicien de soixante-quatorze ans, alors que si vous regardez la lettre de 1608 dont la reproduction se trouve dans ce volume[2], vous remarquerez une écriture nerveuse, « mouvementée » comme disent les graphologues, et qui indique le caractère imaginatif et impressionnable d'un artiste constamment préoccupé par la recherche de son idéal. D'autres traits saillants de l'écriture de Monteverdi ont été mis en lumière par un spécialiste, M. Louis Vauzanges, au volume duquel je renvoie le lecteur[3]. Or, l'écriture du manuscrit de Vienne diffère complètement de celle des lettres de Monteverdi. Il semble donc que nous soyons en présence d'une copie et non d'un original.

L'histoire de ce manuscrit est curieuse. Jusqu'en 1904, il n'était censé représenter qu'une copie anonyme du XVIIe siècle. Un critique allemand, Hugo Goldschmidt, auteur de travaux très importants sur la musique italienne du XVIIe siècle, trouva le manuscrit en question tout à fait par hasard au cours de recherches à la bibliothèque de Vienne. Et quoique l'œuvre ne porte ni notice, ni signature, ni date, Hugo Goldschmidt, s'autorisant de ses études approfondies sur Monteverdi, déclara que le manuscrit était bien de Monteverdi. Il faut laisser à ce musico-

1. Voir pp. 271 à 301 *passim*.
2. Voir ci-contre.
3. *L'Ecriture des musiciens célèbres*, par M. Louis Vauzanges, libr. Félix Alcan, 1913. Voir notamment les pages XIII, 7, 16, 22, 25. 30, 32, 34, 40, 43, 47, 49, 50, 55, 60 et 65, où l'auteur détermine expérimentalement les caractères de l'écriture de Monteverdi.

Claudio monteverdi

LETTRE DE MONTEVERDI

(Archives Gonzague à Mantoue)

graphe la responsabilité de son assertion, d'autant plus qu'à l'administration de la bibliothèque de Vienne on était assez sceptique sur l'authenticité de ce cahier.

Faut-il aller avec Émile Vogel, le biographe allemand de Monteverdi, jusqu'à contester même la paternité de l'ouvrage à l'auteur d'*Orfeo*[1]? Certes, si l'on établit des comparaisons entre le *Ritorno d'Ulisse* et l'*Incoronazione* qui parut un an plus tard, on préférera sans aucun doute la seconde partition à la première. Mais n'est-il pas permis au bon Homère de sommeiller parfois; et Monteverdi n'a-t-il pas le droit d'avoir été moins inspiré par le sujet? Au surplus on retrouve dans le *Ritorno d'Ulisse* les mêmes indications d'orchestre que dans l'*Incoronazione* et d'identiques audaces harmoniques. Pourquoi dès lors refuser d'admettre que le *Ritorno d'Ulisse* soit de Monteverdi? Nous verrons, par une analyse que le lecteur trouvera dans la seconde partie de notre volume, de quoi est faite l'œuvre en question[2]. Mais arrivons à l'œuvre magistrale de Claudio, à qui personne du moins ne marchandera son admiration, l'*Incoronazione di Poppea.*

Le *Couronnement de Poppée* marque l'apogée de la carrière du grand musicien. Cet opéra fut représenté pour la première fois dans l'automne de 1642 au théâtre SS. Giovanni e Paolo et fut si couru qu'on en fit des reprises plusieurs fois sur la même scène jusqu'en 1646.

Le poème de l'*Incoronazione* était de Giovanni Francesco Busenello, un littérateur vénitien fort riche; Busenello savait écrire, il avait aussi le sens dramatique. Monteverdi avait été séduit par les livrets écrits par Busenello pour le musicien Cavalli, notamment *Gli Amori d'Apollo e di Dafne* et une *Didone* qui avaient obtenu un réel et mérité succès à Venise. Busenello était bien le librettiste qu'il fallait à Monteverdi: les caractères et les passions de ses héros sont très profondément étudiés, et le poète fait de

1. Ouvr. cité, p. 404.
2. Cf. chap. XV, pp. 302 à 306.

son mieux pour éviter les *concetti* et le mauvais goût par lequel pèchent la plupart de ses contemporains. Il est évident qu'il a été vraiment bien inspiré le jour où il écrivit le texte de l'*Incoronazione.* Nous étudierons le livret et la partition de l'*Incoronazione di Poppea* en détail dans un chapitre qui leur est consacré spécialement[1]. L'œuvre mérite d'arrêter notre attention et notre étonnement. Disons dès maintenant que c'est une épopée historique, un progrès sur la tragédie antique dans laquelle Monteverdi avait conquis tant de renom. Le maître a su conserver à sa partition toute la passion du drame lyrique basé sur la mythologie grecque. Il y a entre l'*Orfeo* et l'*Incoronazione* la même distance que, par exemple, entre nos deux Léonard de Vinci du Louvre : le portrait de la Lucrezia Crivelli, de la période milanaise, et l'immortel fusain rehaussé de pastel, le portrait d'Isabelle d'Este.

Quel fut l'accueil du public vénitien devant une œuvre aussi sobrement et magnifiquement méditée? Ce fut de la stupeur admirative; car personne n'osa même faire une réserve. Le texte complet de l'ouvrage ne fut imprimé qu'en 1656, et pourtant dès 1642 l'œuvre était populaire.

Ce fut le chant du cygne de Monteverdi. Claudio avait soixante-quinze ans. La santé l'abandonna dès lors; il semble qu'il eût été impossible pour le maître d'aller plus haut dans l'expression de son art. La maladie vint à temps l'empêcher de donner l'exemple de la décrépitude artistique, et il put se conformer au sage précepte du bon Horace[2] :

Solve senescentem sane maturus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus, et ilia ducat.

1. Cf. chap. XIV, pp. 271-301.

2. HORACE, *Epîtres*, liv. Ier, Ep. I, vers 8-9 : « Sois assez sage pour dételer à temps ton coursier qui vieillit, de peur qu'à la fin il ne trébuche et que ses faux-pas ne provoquent le rire... »

Avec l'*Incoronazione* Monteverdi avait dit tout ce qu'il avait à dire ; mettant depuis longtemps en pratique les théories musicales si souvent énoncées, il avait montré qu'en art les exemples valent mieux que les formules.

Il semblerait que cette prodigieuse fécondité d'arrière-saison — quatre opéras en deux ans — dût avoir un terme. Or, un musicographe italien, M. Angelo Solerti, a découvert[1] un ballet inédit de Monteverdi, la *Vittoria d'Amore*, dont malheureusement il n'a pas retrouvé la musique, mais dont le livret était de Bernardo Morandi, un noble génois, littérateur, poète, auteur et metteur en scène de nombreux ballets et tournois. La *Vittoria d'Amore* avait été commandée en 1641 à Monteverdi par ce même duc Odoardo Farnèse pour le mariage duquel le compositeur écrivit en 1628 les intermèdes dont j'ai déjà parlé[2]. La femme du duc Odoardo Farnèse, Marguerite de Toscane, venait d'avoir un fils. Pour célébrer cet heureux événement survenu à Plaisance[3], Odoardo Farnèse pria Monteverdi d'écrire une œuvre musicale. Les habitants de Plaisance furent émerveillés et proclamèrent qu'ils n'avaient plus rien à envier aux Cours royales de Paris, de Vienne et de Madrid.

Le ballet représentait Diane irritée contre son éternel ennemi Cupidon qu'elle poursuivait à la chasse et qu'elle reconduisait sur la Terre. Mais l'Amour, il est facile de le comprendre, ne pouvait pas rester sur cette défaite ; il déchaînait les vents, les tempêtes et se vengeait de celle qui avait osé le braver.

La *Vittoria d'Amore*, qui était un ballet chanté et dansé, avait pour interprètes chorégraphiques les plus hauts personnages de la Cour et de la ville qui n'avaient pas

1. Cf. l'article de M. Solerti dans la *Rivista musicale italiana*, 1904, vol. XI, fasc. 1er.

2. Cf. chap. x, pp. 179-187.

3. L'enfant, qui s'appelait Ottavio-Angelo-Maria-Felice, était né le 15 janvier 1641 et mourut le 4 août de la même année ; il fut enseveli dans la chapelle de Marguerite d'Autriche en l'église Saint-Sixte.

craint de se mêler à des danseurs professionnels. C'est ainsi que les bergers qui entouraient Diane étaient : le duc lui-même, le prince Francesco Maria, le marquis Cremona Vicedomini, le marquis Francesco Cavriani, le Seigneur Giacomo Gaufrido, le comte Alessandro Sforza, le comte Antonio-Maria Zanardi, et Pompeo Ugo, danseur de métier.

Il semble inutile de décrire par le menu les inventions que Bernardo Morando avait pu réaliser au point de vue de la machinerie pour la *Vittoria d'Amore ;* qu'il suffise de savoir que le duc avait dépensé la somme imposante de cent mille écus pour faire représenter ce ballet de cour.

Quelle était la valeur musicale de l'œuvre de Monteverdi ? Aucune trace ne subsistant du ballet, il est difficile de se prononcer. On voit d'après le livret que les solistes étaient Diane et l'Amour dont les rôles étaient suffisamment chargés. Deux nymphes avaient à donner d'abord de courtes répliques à Diane, puis à chanter un trio avec la déesse, et enfin un duo dont le *ritornello* était *Fuggiam fuggiamo Amor*, que Diane reprenait ensuite seule. Et c'est sur ces mots que les Bergers, dont la nomenclature a été donnée plus haut, faisaient leur entrée.

*
* *

Mais Monteverdi en 1640 et en 1641 n'était pas absorbé complètement par le théâtre. Il avait tenu en tous cas, par la publication de sa *Selva morale e spirituale*, à montrer que la musique dramatique ne l'éloignait nullement du soin qu'il devait à la musique religieuse. Nous avons vu, d'autre part [1], qu'il avait dédié cette *Selva morale e spirituale*, à l'impératrice, à Eleonora Gonzague, veuve de Ferdinand II ; c'était un dernier hommage rendu par lui

1. Voir pp. 20 et 158.

à cette maison de Gonzague dont il n'avait voulu se souvenir que comme d'une perpétuelle bienfaitrice. Si quelques-uns, sur le tard de la vie, laïcisent pour ainsi dire leur Muse, lui, il la consacrait à ce Dieu en lequel il croyait avec tant de ferveur ; car du mythologique *Lamento d'Ariana*, il fit le *Pianto de S. Maria*, une plainte de la Vierge. C'était là comme un résumé de toute son existence de saint homme.

Dans la *Selva morale* figure une des trois seules messes que nous ayons conservées de Monteverdi. Il faut croire que le maître de Crémone a dû en écrire d'autres pendant les trente années qu'il exerça ses fonctions de maître de chapelle à Venise; malheureusement, la plupart de ses manuscrits ont été perdus.

La Messe de la *Selva* est intitulée *Messa a 4 da capella*[1], c'est-à-dire qu'elle doit se chanter sans accompagnement ; mais elle porte une partie de basse instrumentale non chiffrée et ne suit les voix que lorsqu'elles chantent à découvert. Ce genre de basse n'a aucun rapport avec le *continuo* et n'était qu'un moyen de donner le ton aux chanteurs qui pouvaient s'égarer.

Monteverdi a écrit cette messe dans le style des grands maîtres tels que les Palestrina et les Orlando de Lassus ; et il a peut-être tenu à faire figurer cette œuvre archaïque à côté des autres du même recueil pour montrer son évolution. Le *Magnificat* à 4 voix avec basse continue, compris aussi dans la *Selva*, est un exercice semblable au point de vue de la reconstitution archaïque.

La *Messe* en question repose sur un thème qui reparaît sous des formes multiples et donne à l'œuvre une unité,

1. La *Messe* à quatre voix a été mise en partition pour la première fois par M. Antonio Tirabassi. Les éditeurs Breitkopf et Hærtel, de Leipzig, en ont publié une édition en français à l'occasion de l'audition qui a été donnée de l'œuvre a Bruxelles, aux Concerts historiques, en mai 1914. M. Charles Van den Borren, professeur d'histoire de la musique à l'Université nouvelle de Bruxelles, a fait précéder l'édition d'une préface dont il faut louer l'érudition et le sens critique.

une logique, une solidité de construction remarquables. Le style en est généralement très doux, très tendre, d'une onction qui ne se dément pas. Le *Benedictus* semble la partie la plus heureuse de cette messe toute débordante de musique.

Une particularité de cette œuvre consiste dans ce fait que Monteverdi a laissé la faculté de remplacer certaines parties, telles que le *Crucifixus*, le *Resurrexit* et l'*Et iterum* par d'autres morceaux sur le même texte mais comportant un accompagnement d'instruments. C'est là une des nombreuses concessions que le musicien faisait à la mode du temps; et il faut se demander si l'intervention d'un style si différent dans une œuvre si purement archaïque n'est pas une faute de goût, et s'il ne faut pas voir dans ce relâchement de sévérité, une preuve du grand âge du compositeur.

Dans l'année 1643 ses forces allèrent en s'affaiblissant. Il ne pouvait même plus songer à diriger la maîtrise de Saint-Marc. Il fallut lui donner un coadjuteur; les Procurateurs proposèrent d'abord Gio Battista Crivelli[1] qui fut pris à l'essai. On accorda un congé de six mois au vieux maître. Monteverdi en profita pour aller revoir Mantoue qui avait été sa ville adoptive et le siège de ses premiers triomphes, et en même temps son foyer natal où son âme d'artiste s'était épanouie aux premières émotions musicales. Mais sa santé l'abandonnait de jour en jour. Il rentra à Venise pour mourir dans le sanctuaire de sa vraie gloire.

Après neuf jours « de fièvre maligne », dit l'acte mortuaire de la paroisse Saint-Marc, acte signé du médecin Rotta, il rendit l'âme, le 29 novembre 1643. Il fut enterré dans cette église des Frari toute peuplée des mausolées des grands personnages de la République de Venise. Mon-

1. Gio. Battista Crivelli, maître de chapelle à Munich, puis à Modène, puis à Bergame, était l'auteur de motets et de madrigaux. Il ne dut pas être agréé par les Procurateurs de Venise, car on ne retrouve aucune trace de son séjour à Saint-Marc.

teverdi méritait bien de figurer à côté de ces doges et de ces patriciens qui étaient renommés en leur temps, lui dont la gloire devait défier tous les temps. Sa dépouille fut déposée dans la chapelle des Milanais consacrée à Saint-Ambroise.

Mais il était dit que la destinée de ce musicien serait toujours étrange. Si vous avez la curiosité de pénétrer dans l'église des Frari, ne demandez pas au sacristain où est la tombe de Monteverdi; il l'ignore, car cette tombe est anonyme. Celui qui prêta ses accents sublimes à la douleur d'Ariane ou d'Orphée, celui qui innova un langage musical pour chanter la mortification d'Octavie, n'a pas eu son nom gravé sur la dalle de marbre qui recouvre sa dépouille mortelle; les éditeurs n'avaient-ils pas donné l'exemple en oubliant le nom du compositeur sur la plupart des livrets que sa musique avait immortalisés? Monteverdi est couché à côté de nombreux autres :

Cadaveribus
Insubrium
Hujusce Collegii
Sarcophagus
Dicatus MDXX
Consule Jo. Bapt.
Cuchetto
Instauratus
Anno Dei MDVIIC

« Ce sarcophage, consacré aux dépouilles des Insubriens[1] de ce collège en 1520, a été édifié sous le consulat de Jean-Baptiste Cuchetto en l'an 1697. »

1. Les Insubriens ou Insubres étaient, sous les Romains, un peuple de la Gaule transalpine et transpadane, installés entre le Pô, le Tessin, les Alpes et l'Adda. Monteverdi, né à Crémone, faisait donc partie de ce pays situé au-delà du Pô. Comme il n'était pas citoyen de Venise, il avait été inhumé aux Frari où, sans doute, les étrangers pouvaient être enterrés et où, ainsi qu'il est facile de le voir par l'inscription latine, d'autres Insubriens — sans doute des religieux — reposaient déjà.

Et pourtant les funérailles de Monteverdi avaient été l'occasion de grandes cérémonies religieuses et musicales; la première de ces messes eut lieu dans la chapelle Saint-Marc; la direction en avait été confiée à Giovanni Rovetta[1]. Quelques jours après, une autre cérémonie eut lieu à l'église des Frari; le compositeur Marinoni avait réglé la partie musicale. « Le catafalque, dit Caberloti dans son *Laconismo*, était d'une splendeur inouïe; il était entouré de tant de cierges que l'église ressemblait à une nuit étoilée. Tout ce que Venise contenait de chanteurs avait été appelé à participer à la messe. »

L'oraison funèbre de Monteverdi fut prononcée par les sénateurs Boleani et di Marco. Des brochures commémoratives furent consacrées au maître, tels qu'un éloge de Pighetti, des poésies latines et italiennes, parmi lesquelles on remarque celles de l'évèque de Chioggia, le *Laconismo* de Caberloti, ainsi que les *Fiori Poetici*, de Marinoni, qui portent en leur première page, gravé sur cuivre, le seul portrait que nous ayons aujourd'hui de Monteverdi[2].

La ville de Crémone a suivi en 1887 le mouvement de réparation que les musicographes et la critique organisaient en l'honneur de Monteverdi. Dans le quartier de la Cathédrale, dans cette partie de la via Giudecca qui va du

1. Giovanni Rovetta fut choisi, à la suite de compétitions nombreuses et après de longues hésitations, comme successeur de Monteverdi à l'église Saint-Marc. Il fut installé par un décret du 21 juin 1643. Après Rovetta vinrent : Cavalli (20 novembre 1668); puis le père Natal Monferrato (30 avril 1676); le père Giovanni Legrenzi (23 avril 1685), le Père Giambattista Volpe, dit Rovettino (neveu de Rovetta) (6 août 1690), le Père Giandomenico Partenio (15 mai 1692), le Père Antonio Biffi (5 février 1701), D. Antonio Lotti (2 avril 1736), Antonio Pollarolo (22 mai 1740), D. Giuseppe Saratelli (24 septembre 1747), D. Baldassare Galuppi (22 avril 1762) et Ferdinando Bartoni (21 janvier 1785). Après le traité de Campo-Formio qui cédait Venise à l'Autriche en 1797, Bartoni fut maintenu comme maître de chapelle; mais lorsque le musicien se retira pour aller mourir à Decenzano, il n'eut pas de successeur véritable; et c'en fut fini du renom de l'église Saint-Marc dans le monde de la musique (CANAL, ouvr. cité, *passim*).

2. Ce portrait figure en tête de notre volume.

cours Vittorio Emmanuele à la place de la Pescheria, le conseil municipal de Crémone, par une décision du 1er mars 1887, a donné le nom de Claudio Monteverdi à une rue. Un avocat, M. Léonida Bissolati, qui depuis devint ministre, avait été chargé de faire le rapport sur cette dénomination de rue, et il en avait profité pour tracer une esquisse de l'illustre Crémonais que ses concitoyens avaient ignoré jusqu'alors.

C'est tout ce qui reste du grand musicien dans sa ville natale. Il m'a été dit, sans que j'aie pu le vérifier sur place — car le maire lui-même et le bibliothécaire l'ignoraient — que la ville de Crémone possède de Monteverdi le manuscrit d'une Fugue à cinq voix. Encore n'est-ce pas la municipalité qui a acquis ce précieux souvenir[1]. Peu importe, du reste, l'apathie de Crémone au sujet du grand Monteverdi. Sa musique parle pour lui, elle chante à travers les siècles, les musiciens la ressusciteront chaque fois qu'il s'agira d'évoquer le vrai père du drame lyrique, le compositeur qui a répudié les règles étroites des théoriciens pour donner libre cours aux accents de son cœur[2].

1. Le donateur de ce manuscrit est l'éditeur Giulio Ricordi.

2. Avant de pénétrer plus avant dans l'étude de quelques-unes des œuvres les plus glorieuses de Monteverdi, je croirais cet essai de biographie incomplet si je ne mentionnais les publications posthumes du musicien : en 1650 et 1651 on fit paraitre de lui chez Alessandro Vincenti, à Venise, une série de compositions religieuses comprenant une messe à quatre voix et des psaumes de une à huit voix, puis des compositions profanes, telle que les Madrigaux et Airs à deux et trois voix livre IX, qui continuèrent la réputation du maitre. Et je ne parle pas des recueils de musiciens divers, parmi lesquels Monteverdi figura en honneur après sa mort comme il y avait figuré pendant sa carrière; c'est ainsi que jusqu'en 1678 des éditeurs vénitiens se servirent de son vaste répertoire pour leurs publications sacrées ou mondaines.

CHAPITRE XII

LES MADRIGAUX

Ce que c'est que le madrigal. — L'art polyphonique émigre de Flandre en Italie. — Le madrigal accompagné et le madrigal pour instruments. — Orazio Vecchi et l'expression musicale. — Le madrigal est le père du drame musical. — Monteverdi a classé sous le titre de *madrigali* bon nombre de compositions dramatiques ou intermèdes lyriques. — Les huit livres de Madrigaux. — Analyse de quelques-unes de ces pages.

Parmi les formes d'art dont la Renaissance italienne favorisa l'éclosion, sonnets selon Pétrarque et ses innombrables imitateurs, élégies, épigrammes, églogues et épîtres à la manière des anciens, il n'en est pas qui aient obtenu et conservé une vogue plus persistante que le madrigal.

Qu'est-ce que le madrigal? Mot imprécis dont l'étymologie même prête à discussion. Les uns prétendent que le mot madrigal nous vient du vieux provençal *mandra* (troupeau) et *gal* (mélodie), d'autres le rapprochent de l'espagnol *madrugada* (aube). Dans le premier cas, ce serait le chant du troupeau, le chant du berger, la poésie pastorale; dans le second, ce serait un chant du matin, tout comme la sérénade est le chant du soir. D'autres étymologistes attribuent l'origine du mot à un nom de ville.

La définition du madrigal est plus facile. D'après

M. Vincent d'Indy [1], le « madrigal paraît avoir été une composition vocale écrite en général pour chœurs de trois à six voix, sur un sujet profane et le plus souvent érotique. » M. Maurice Emmanuel [2] considère le madrigal « comme le décalque du motet, en langue moderne et en style profane. »

Quant à la forme du madrigal, on peut dire qu'elle n'a pas de limites ; c'est la poésie qui en détermine l'ordonnance. Certains compositeurs de madrigaux ayant choisi des textes dont les vers sont libres ou inégaux, dont la distribution des rimes n'obéit à aucune loi, dont les sujets vont depuis le pittoresque le plus trivial jusqu'au lyrisme le plus sentimental, on comprend qu'il soit difficile d'assigner un mode défini à ce genre qui admet toutes les libertés. De même, la technique musicale du madrigal prète à toutes les innovations, à toutes les fantaisies : celui-ci emploie librement les dissonances ; cet autre se confine dans des canons conformes à la plus étroite discipline contrapuntique; un troisième enfin fait apparaître des intervalles de demi-tons et de quarts de tons. Chacun tend à rendre plus exacte la traduction de la parole par les sons; chacun s'efforce de rendre avec plus de finesse l'expression des sentiments. Tous rèvent de trouver un équivalent musical à la pensée poétique ; et cet aboutissement est précisément ce qui donne tant d'intérèt à la naissance et au développement du madrigal.

En poésie, le madrigal est une petite pièce, développement littéraire d'une pensée ingénieuse, d'une poésie galante; il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il convînt tout-à-fait à l'esprit d'abord élégant, puis affecté, des petites cours italiennes du XVIe siècle. Ecrit souvent comme œuvre de circonstance, il avait pour caractère

1. VINCENT D'INDY et A. SÉRIEYX. — *Cours de composition musicale*, ouv. cité, t. I, p. 186)

2. MAURICE EMMANUEL — *Histoire de la langue musicale*, p. 162. (Laurens, edit. 1911).

d'être bref et bâti sur une idée banale que relevaient la subtilité de la forme et le *concetto* généralement risqué de la chute. Il faut bien dire que si la musique d'un Palestrina planait dans les régions supérieures, certains compositeurs, cédant au goût de leurs auditeurs, cherchaient à mettre d'accord leur inspiration avec le niveau intellectuel ou artistique de ce public. Aux extases religieuses des âmes chrétiennes, ils préféraient les épanchements plus terrestres de la passion, reflet de la vie intérieure. C'est du reste la chanson populaire qui suscita le mouvement de rénovation d'où sortit le madrigal. Les raffinés du début du XVIe siècle prenaient plaisir à entendre chanter des *frottole*, dont la trivialité, la bouffonnerie et parfois l'inconvenance étaient une détente pour des oreilles saturées de musique pure. Ces *frottole* à quatre voix avaient fait fureur. Le madrigal hérita non point, à vrai dire, de la liberté qui présidait aux textes des *frottole*, mais de l'action et de la couleur dont ces chants étaient animés.

Il est bon d'ajouter qu'au même moment, en France, la musique polyphonique suivait une évolution pareille : Clément Jannequin inclinait le chant vers la recherche pittoresque ; dans ses chœurs il imitait le chant des oiseaux, le fracas de la bataille de Marignan, la poursuite du cerf à la chasse. Philippe Verdelot et Nicolas Gombert, le premier dans sa *Chasse du lapin*, le second dans sa *Chasse du lièvre*, suivaient la voie tracée par Clément Jannequin.

Le chant populaire d'une part, l'invasion du chant polyphonique français de l'autre, en un mot la transformation du motet qui céda le pas à un genre profane, telle fut l'origine du madrigal.

Une société superficielle, aristocratique, maniérée comme celle des cours d'Italie, devait tout naturellement se complaire à ce jeu d'esprit. Le goût mondain pour le madrigal fit que les musiciens s'emparèrent de cette forme littéraire en vogue et l'absorbèrent. L'association d'idées entre le madrigal et le verbe sonore devint complète; le madrigal

tendit à être le vêtement de la poésie. Il semblerait que la musique eût dû communiquer quelque effusion à la morne froideur de ces petits poèmes galants. En réalité, il n'en fut rien. Les compositeurs se mirent à calquer tout d'abord le madrigal sur le motet, d'après les principes de la polyphonie vocale établie selon le strict et austère contrepoint. Ils ne tinrent aucun compte de la parole chantée ; c'est que la série des combinaisons d'écriture était pour eux une entrave. Petit à petit cependant, l'aisance acquise dans la technique de leur art leur permit de considérer sinon les mots eux-mêmes, mais véritablement l'intention générale du poème.

Ensuite, les musiciens s'attachèrent, sans doute avec une maladresse de primitifs, à exprimer par le langage des sons la valeur du « verbe ». En parcourant les principales étapes du madrigal, il nous sera possible d'apprécier les progrès dûs à un Orazio Vecchi ou à un Banchieri. Nous ne ferons cette revue que pour montrer comment Monteverdi, appliquant à cette forme d'art un peu frêle les découvertes de son génie, apporte dans le madrigal dramatique la passion et la vie qu'il rêvait d'introduire dans l'opéra. Ainsi, on peut poser cette assertion que le madrigal avait précédé et préparé l'opéra ou tout au moins le chœur d'opéra. Car Monteverdi, qui a créé de toutes pièces le drame lyrique, n'a-t-il pas porté à son plus haut degré de perfection le madrigal, en faisant subir à l'un comme à l'autre de ces genres la révolution qu'il accomplissait dans la langue musicale au nom de l'expression vraie ?



Laissons aux ouvrages spéciaux la nomenclature et l'analyse des premiers madrigaux qui constituent un véritable répertoire[1]. Leur origine est antérieure à 1530, date

1 Jules Combarieu, dans le premier volume de son *Histoire de la Musique*, a consacré une étude détaillée aux madrigalistes italiens (chap. XXVIII.

à laquelle ils sont en honneur grâce à Willaert, le maître de Bruges, chef de l'école vénitienne et qui fut ainsi le trait d'union entre la musique flamande et la musique italienne.

Le madrigal à ce moment est écrit en contrepoint libre, à trois, quatre ou plusieurs voix. Il est l'enfant italien de ces Français et de ces Flamands illustres, les Jean de Ockeghem, les Josquin de Prés, les Pierre de Larue, les Jannequin, les H. Finck, les Claude Goudimel, dont les œuvres restent pour nous de si curieux spécimens du chant polyphonique du XVIe siècle.

Dans la première moitié du XVIe siècle, le madrigal est pour ainsi dire accaparé par le Midi ; il est mis en honneur dans l'école italo-espagnole. Outre Willaert que nous avons déjà cité, il faut rattacher aux madrigalistes les plus notoires de la période de début Jakob Archadelt (nous avons vu [1] que Monteverdi avait fait une édition de ce musicien flamand très en honneur en Italie), Cipriano de Rore, Ph. de Monte, Orlando Lasso, Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio, Palestrina, dont la plupart se sont adonnés passionnément au madrigal.

Il a été question déjà de Cipriano di Rore, né à Anvers, mais qui avait fait toutes ses études musicales en Italie. Cipriano était considéré par Monteverdi comme un précurseur de l'art nouveau ; ses volumes de madrigaux sont au nombre de dix ; Cipriano brise les anciens tons religieux et trouve des couleurs nouvelles en employant le chromatisme dès qu'il a besoin de rendre exactement l'expression d'un sentiment.

Costanzo Festa, dont la réputation contrebalance celle des compositeurs de son temps, Luca Marenzio, que ses contemporains honorèrent du nom de « divin », Vincenzo

pp. 504 et suiv.). Je ne peux que renvoyer le lecteur à ce travail rempli des documents les plus fouillés et destiné à faciliter les recherches de tous ceux qui peuvent s'intéresser à l'histoire du madrigal.

1. Cf. p. 178.

Ruffo, Gesualdo prince de Venosa, dont les audaces harmoniques firent couler des flots d'encre, Constanzo Porta, Claudio Merulo, Giovanni Gabrieli, furent d'abondants et même de très intéressants madrigalistes.

Palestrina écrivit trois recueils de madrigaux, où s'affirment son aisance d'écriture si parfaite et sa recherche si attentive à trouver la juste accentuation du texte. Mais le madrigal de Palestrina, comme l'a très justement remarqué Michel Brenet[1], ne lui vaudrait « qu'un rang subalterne dans l'armée musicale du XVIe siècle ». Il sait adroitement choisir des formes très pittoresques, très raffinées pour l'époque, et il emploie des procédés contrapuntiques traditionnels; il fond le tout dans le creuset de son génie et en fait couler un alliage qui peut sembler être de son invention si on en juge superficiellement. Il serait imprudent de dire que la forme nouvelle en est habilement trouvée; mais comme le style en est clair, animé! comme le dessin en est élégant, léger!

A côté de ces grands madrigalistes, que de piètres productions! Le genre était éminemment libre; point de règles déterminées, ni dans la longueur des poésies, ni dans le nombre des vers, ni dans leur métrique. On détachait d'une pièce une strophe et on en faisait un madrigal; on mutilait un sonnet et ce fragment devenait madrigal; et Pétrarque n'était pas plus épargné que les malheureux anonymes dont les élucubrations versifiées servaient de pâture aux musiciens. L'expression poétique ne prendra sa revanche que plus tard, lorsque Monteverdi fera proclamer par son frère, en 1609, dans la préface des *Scherzi musicali*, que « le texte doit être le maître de l'harmonie et non son esclave ». Jusque-là la musique conservait sa prérogative — à laquelle nombre de chanteurs du passé et du présent n'ont pas renoncé, hélas! — de destructrice de la poésie.

1. Michel Brenet. — *Palestrina*, p. 204. (Collection des *Maîtres de la Musique*. Fél. Alcan, éd., 1906.)

La mode du madrigal n'en souffrit point en Italie au XVI[e] siècle. Ce ne fut pas une vogue, ce fut une fureur. Les noces de princes étaient l'occasion d'une surabondance de madrigaux auxquels collaboraient des musiciens d'une célébrité plus ou moins notoire; combien en pourrait-on citer au-dessus desquels émergent les Corteccia, les Costanzo Festa, les Rampollini, les Malvezzi, les Emilio de Cavalieri et les Jacopo Peri eux-mêmes! Les noces en question sont celles de Cosme de Médicis avec Eléonore de Tolède en 1539, de François de Médicis avec Jeanne d'Autriche en 1565, de Ferdinand de Médicis avec Christiane de Lorraine en 1589. Réunissons ces trois dates, 1539, 1565 et 1589, et cherchons si jamais une mode, un engouement, quels qu'ils soient, ont révélé autant de ténacité : cinquante ans!

Mais le madrigal ne restait pas stationnaire: sa structure évoluait pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle; le madrigal simple allait demander assistance aux autres arts et cédait la place au madrigal accompagné.

Trop épris des combinaisons de la polyphonie vocale, les madrigalistes avaient longtemps négligé le mouvement dramatique. On avait bien fait par ci, par là, dans certaines villes comme Modène, Mantoue ou Venise, quelques tentatives pour concilier les exigences de la symphonie vocale avec l'accent vrai et l'expression de la sincérité. Alessandro Striggio, dans le *Cicalamento delle Donne al Bucato* dont j'ai déjà fait mention ici [1], avait essayé de brosser, si j'ose employer cet anachronisme, une série de tableaux réalistes.

Or, le madrigal accompagné donna précisément de l'essor à l'expression dramatique. Au lieu de la polyphonie vocale qui ne peut jamais s'interrompre, il présenta une basse continue; certains fragments de l'air furent exposés pour ainsi dire à découvert et furent par conséquent mis en valeur. Le dernier terme de cette évolution sera le ma-

1. Chap. I[er], p. 15.

drigal dramatique qui, tout en conservant la forme collective et chorale, s'éloigne de plus en plus du motet : il inaugure le dialogue et la représentation des personnages. Mais l'avènement du madrigal accompagné, qui donna l'indépendance aux parties chorales, est déjà un progrès considérable.

C'est au madrigal accompagné que succédera un jour le madrigal pour instruments, « père du concert », du « concerto », de la « suite » et enfin de la sonate.

Il ne faut pas s'illusionner du reste sur la valeur de l' « accompagnement ». Les auteurs du XVI[e] siècle en avaient une conception asez différente de la nôtre. Même dans Monteverdi, il serait facile de montrer que souvent une seule partie peut accompagner les trois ou quatre autres, à l'inverse de ce qui se passe aujourd'hui. De même les voix peuvent servir d'accompagnement aux instruments.

*
* *

Dans l'histoire du madrigal de la seconde période un nom se détache : c'est celui d'Orazio Vecchi, né à Modène vers 1550. Orazio Vecchi, à qui on doit de très belles messes, est en même temps considéré comme le créateur de la musique bouffe et plus spécialement de l'opéra *buffa*. C'est en tous cas un des musiciens les plus novateurs, les plus productifs et les plus curieux de cette période. Il mérite mieux qu'une brève mention.

Sa vie aurait eu besoin d'un Alexandre Dumas comme narrateur : les rixes, les duels, les coups de stylet la remplissent, tantôt pour des motifs amoureux, tantôt pour des raisons de simple protocole. En musique, Vecchi fut un précurseur, et il a eu la bonne fortune d'être compris, estimé à sa valeur par ses contemporains. Sa réputation dépasse les frontières de l'Italie puisqu'en Autriche, en Pologne, en Danemark, on le considère comme le plus célèbre musicien de son temps.

Son œuvre est considérable par sa nouveauté et sa diversité : à côté de ses compositions religieuses qui sont très appréciées, Orazio Vecchi écrit avec une fantaisie ailée, avec une verve pétillante et pétulante, des scènes de comédie musicale. Dans le genre grave, comme dans le genre plaisant, une expression profonde est le caractère dominant de sa musique ; il considérait que « la musique est poésie au même titre que la poésie même ». Cette phrase pourrait servir d'épigraphe à l'ensemble des œuvres de ce maître. Pour la première fois les deux arts allaient de pair, s'entr'aidant mutuellement ; et de cette union résultait enfin l'émancipation de la musique, libre désormais d'employer son propre langage qui est celui du sentiment. Certes, ce vocabulaire n'était pas encore d'une extrême richesse : il ne pouvait traduire que des idées d'une généralité un peu vague. Ce n'est que pendant les périodes de décadence que l'art est subtil, raffiné, quintessencié, et analyse, en les divisant à l'infini, les traits dont se compose un mouvement de l'âme ou une passion. Vecchi formulait ainsi sa théorie (en avait-il conscience ou non ?) : « Il convient de condenser, resserrer, supprimer les détails et de ne prendre que les situations capitales, les moments caractéristiques du sujet ; l'imagination a charge de suppléer au restant... »

D'ailleurs, il faut reconnaître chez Vecchi et chez ses successeurs des essais relativement réussis dans l'art de peindre des caractères. Il appartiendra à Monteverdi de créer pour son usage une palette plus richement nuancée de l'expression musicale. Monteverdi mit à profit l'expérience de ses devanciers. Il eut également une ressource dont ils ne surent pas se servir : la polyphonie instrumentale, qui vint renforcer ou supplanter la polyphonie vocale.

Orazio Vecchi est l'auteur de trois ouvrages célèbres : le *Banquet musical* et l'*Amfiparnaso*, qui datent de 1597, et les *Veillées de Sienne*, de 1604.

Dès 1590, dans une de ses premières œuvres, la *Selva*

di varia ricreatione[1], Vecchi recherche la variété des rythmes, la souplesse de l'accent, susceptible de diversifier les petites pièces contenues dans le recueil sous les titres bigarrés de madrigaux, caprices, ballets, airs, canzonettes, fantaisies, sérénades, dialogues, *lotto amoroso*[2], avec une bataille à dix voix à la fin.

Dans le *Banquet musical*, que M. Romain Rolland[3] appelle fort justement « les noces de Gamache de la musique », la même préoccupation s'accuse de satisfaire les goûts les plus hétéroclites; c'est une série de madrigaux très différents de trois à huit voix.

L'*Amfiparnaso* est qualifié par Vecchi de *commedia armonica;* c'est une véritable comédie faite d'un chapelet de madrigaux, soit onze dialogues et trois monologues. La fantaisie de l'action rapproche tous les acteurs de la *commedia dell arte :* les Pantalon, les docteur Gratian, les Francatrippa, les Lelio, les Isabella. Tous ont une personnalité marquée, et la nécessité s'impose encore au compositeur de faire reconnaître chacun de ces types par la différence de l'accent que la musique leur prête. Vecchi y excella ; et pourtant tous les madrigaux de l'*Amfiparnaso* étaient, sauf un seul, à cinq voix. L'écueil semblait inévitable; le musicien sut le contourner.

La variété de la palette atteignit au plus haut degré encore dans l'œuvre dernière de Vecchi, les *Veillées de Sienne*. C'est une petite comédie de société, une façon de revue où figurent, amenés un peu au hasard, des personnages bizarrement accouplés : paysans, Juifs au ghetto, Siciliens, Français, Espagnols, Allemands. Vecchi avoue qu'il choisit ce sujet pour s'exercer dans tous les genres. Ce procédé est à la fois un peu trop scolastique et trop naïf.

1. Consulter l'exemplaire qui se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, édit. de 1595, petit in-4°.

2. Loterie amoureuse.

3. Ouvr. cité, p. 47.

Et pourtant, malgré des anomalies qu'un musicien de ce temps ne pouvait éviter, ces pages de Vecchi révèlent une habileté technique remarquable. Si on considère encore qu'à ses qualités d'invention, il joignit un don souvent très abondant de *vis comica*, on comprend l'importance de son œuvre et l'admiration dont elle fut l'objet.

Les contemporains de Vecchi pratiquèrent, cela va de soi, l'art du madrigal, plus en faveur que jamais. Don Gesualdo, prince de Venosa, y réussit particulièrement; il publia de 1585 à 1613 six recueils de madrigaux. On apprécie encore leur valeur expressive, et on a voulu leur attribuer des audaces harmoniques et des modulations imprévues qui n'avaient pas le mérite de la nouveauté, puisqu'elles caractérisent toute la floraison des madrigalistes du temps.

Il y eut aussi Luca Marenzio, surnommé par ses contemporains *il piu dolce cigno* ou encore *il divino compositore*. Marenzio dota la gamme usuelle de demi-tons; il se servit du chromatisme et publia vingt-trois livres de madrigaux. « On y voit, dit Jules Combarieu[1], que par l'usage du dièze et du bémol, Luca Marenzio enrichit l'expression de nuances nouvelles et se rapproche assez, par les modulations, de l'usage moderne. On y trouve aussi de singulières libertés d'harmonie. » Il faut encore citer Giovanni Gabrieli, le maître de l'Allemand Heinrich Schütz, qui écrivit une grande quantité de madrigaux accompagnés, Felice Anerio, le successeur de Palestrina à la Chapelle Sixtine, et Giovanni Matteo Asola qui acquit en son temps une célébrité pour avoir le premier osé faire accompagner le chant par l'orgue.

Mais tous ces madrigalistes furent dépassés par Adriano Banchieri (1567-1634), qui fut véritablement le disciple et le continuateur de Vecchi. Comme son modèle, il rechercha dans la musique l'émotion et la couleur. Commenta-

1. Jules Combarieu. — *Histoire de la Musique*, ouv. cité, t. I, p. 517.

teur des œuvres de son maître, il paraît en avoir imité le style; mais il n'a ni la constante bonne humeur, ni l'esprit musical inventif de l'auteur de l'*Amfiparnaso*. Il mérite de ne pas être oublié pour ses œuvres dramatiques, la *Pazzia senile* (1598), le *Studio dilettevole* à trois voix (1605) et la *Saviezza giovenile* (1608), qui sont en somme conçues dans la manière de Vecchi.

Dans la *Sagesse juvénile* (*la Saviezza giovenile*), comédie mêlée de chant, Banchieri donne des détails circonstanciés sur la représentation des œuvres madrigalesques de Vecchi et notamment sur la disposition des voix et des chanteurs[1]. S'il y a deux personnages en présence, les voix doivent se diviser en deux parties, dirigées par la partie qui représenterait le personnage chantant en réalité. Ainsi, le ténor s'opposera au soprano, soutenu réciproquement par le quinto[2] et la basse, ou par l'alto et le quinto. Quand le mouvement devient pathétique, toutes les parties chantent ensemble, comme plus tard tous les instruments joueront en tutti. Dans deux groupes de trois voix pour cinq parties, il y en a une qui passe alternativement à deux interlocuteurs — c'est la moins caractéristique. On voit qu'on savait se contenter de peu au XVI[e] siècle quand il s'agissait de vraisemblance dramatique.

Une autre œuvre de Banchieri, le *Festin du Jeudi-Gras* (1608), exagère le réalisme, le terre-à-terre et la bouffonnerie.

Cette outrance qui commençait à sévir dans le madrigal dramatique fut le motif qui déconsidéra peu à peu le genre; par esprit de réaction on se rejeta vers un art plus pompeux, plus fleuri, plus aristocratique; et c'est à la décadence

1. On consultera avec profit le livre souvent cité de M. Romain Rolland (p. 45), qui abonde sur ce point curieux en aperçus fort intéressants.

2. Le *quinto* est la cinquième partie dans les ensembles polyphoniques à cinq voix au plus. Le *quinto* pouvait être chanté soit par le soprano ou le ténor, soit par l'alto ou la basse.

du madrigal qu'est due la naissance à Florence de l'opéra distingué des Peri, des Caccini et des Cavalieri.

Le madrigal se ressaisit sous la plume de Monteverdi ; à ce moment il retrouva sa forme parfaite ; mais son glas avait sonné ; il tomba en désuétude en Italie après la mort du grand Claudio. Il ne se survécut guère qu'en Angleterre, où Th. Morley, l'élève de William Byrd, apparaît comme un des madrigalistes les mieux doués et les plus féconds.



Le drame musical eut pour père le madrigal. Il était tout naturel que Monteverdi, qui fit briller le premier d'un tel éclat, ait porté le second à son plus haut degré de perfection. On retrouve dans les madrigaux de Monteverdi la même profondeur d'accent, la même élégance souple dans les contours mélodiques, la même hardiesse de réalisations harmoniques, qui caractérisent sa production théâtrale.

Pendant plus de quarante ans de sa carrière, autrement dit de 1587 à 1638, Monteverdi, si occupé soit-il par la composition de drames lyriques, de ballets, ou par les soins de sa charge à Mantoue ou à Venise, ne néglige jamais d'écrire et de publier un grand nombre de madrigaux. Beaucoup lui furent commandés ; d'autres n'étaient que l'adaptation sous la forme madrigalesque de morceaux parus ou à paraître dans des opéras ; d'autres enfin étaient des pièces d'un ton grave que le compositeur adaptait sur des madrigaux d'un ton plus léger.

Nous avons vu que le brûlant *Lamento d'Ariana* fut en 1608 d'abord un air d'opéra et même un opéra presque à lui seul ; puis il fut incorporé en 1623 à voix seule avec basse continue dans un recueil, puis ajusté sur des paroles latines en 1642 en devenant le *Pianto della Madonna*. Au lieu du *Lasciatemi morire* de 1608 et de 1623, le chanteur ou l'amateur de musique qui avaient acheté la

Selva morale e spirituale de 1642 déchiffraient le madrigal *Jam moriar mi fili* et pouvaient dire qu'ils retrouvaient là une vieille connaissance, mais un peu maquillée.

Dans la forêt musicale qu'est l'œuvre de Monteverdi, ces adaptations et transformations se renouvellent ; j'ajourne cette liste à la fin du volume[1].

Mais combien de madrigaux avaient fait figure dans un ballet ou dans un intermède lyrique avant de paraître dans un recueil du grand compositeur! En 1608 il avait composé le *Ballo delle Ingrate ;* nous retrouverons seulement en 1638, dans le huitième livre des Madrigaux, ces pages d'un si bel élan dramatique, d'une si vive polychromie expressive. Ce sont les airs *Ahi troppo è duro*, ou bien *Ahi vista troppo oscura*, ou *Aprite le tenebrose porte*, ou *Bella madre d'amor*, ou *Ma qui star piu non*, ou *Non senz' altro diletto*, — et je passe de ces soli pour arriver aux madrigaux à quatre voix, *Apprendete pieta*, ou à deux voix comme *Ecco ver noi l'adolorate squadre*, dont la Cour de Mantoue avait eu d'abord la primeur et qui seront admirés du public trente ans plus tard. Il en est ainsi des pages curieuses du *Combattimento di Tancredi e Clorinda* qui, chantées en 1624 chez le patricien Mocenigo à Venise, font l'ornement du même huitième livre de Madrigaux, de ces *Madrigali Guerrieri e Amorosi*, qui ne sont pas le point culminant de l'évolution de Monteverdi, mais peuvent être regardés comme le point terminus de sa production madrigalesque.

Ne nous plaignons pas de cette publication protéiforme dans le cas spécial qui concerne le grand musicien dont j'ai voulu tenter l'étude. Elle a pour nous un avantage qu'on ne saurait nier : elle nous a permis de connaître sous l'aspect de madrigal des pièces qui ne nous sont pas parvenues sous leur origine de ballet ou d'opéra. Il n'est pas douteux non plus que beaucoup de manuscrits de

1. Voir p. 333.

madrigaux de Monteverdi ne se soient perdus. Les éditions multiples des différents recueils, dont quelques-uns parurent par exemple à Anvers (chez Pierre Phalesius) tant la réputation de Claudio avait dépassé les frontières italiennes, ont permis à la pensée sonore du maître de survivre et de demeurer pour la postérité des modèles encore admirés aujourd'hui.

Nous avons déjà indiqué, en parcourant la carrière de Monteverdi, la période à laquelle se rattache la production de chacun des huit livres de madrigaux. Peut-être ne serat-il pas sans intérêt de s'arrêter avec plus de détails sur ces compositions qui, plus encore que ses œuvres de théâtre, assurent à Monteverdi le premier rang dans l'histoire de la musique. Par ces analyses qui seront forcément restreintes — car je n'ai pas la prétention de passer en revue tous les madrigaux — on pourra néanmoins se rendre compte de l'originalité dont le compositeur revêt peu à peu sa pensée et son écriture, et l'on pourra marquer les progrès qu'il a accomplis sur lui-même.

*
* *

Il faudrait, avant tout, parler des dix-neuf *Madrigali spirituali a quattro voci*, parus en 1583 à Brescia, alors que Monteverdi avait dix-sept ans, et des vingt *Canzonette a tre voci*, parues en 1584 à Venise. Était-il indispensable d'allonger cette revue en parcourant ces pages de jeunesse que Monteverdi lui-même qualifiait de « fruits non encore mûrs? » Je ne l'ai pas pensé, d'autant plus qu'un seul exemplaire de la basse de ces œuvres existe en édition originale au *Liceo musicale* de Bologne ; les autres parties de chant sont perdues.

Mais feuilletons les livres de madrigaux. Ouvrons le premier qui se compose de vingt et une pièces.

Voici le madrigal *Ch'ami la vita mia*. La traduction musicale du texte est élégante et peu compliquée ; le mou-

vement général est souple; les phrases courtes, adaptées avec soin à la poésie, s'équilibrent parfaitement. La barre de mesure n'est pas rigoureuse; et c'est dans le procédé que réside l'intérêt de l'œuvre bien plus que dans la pensée mélodique un peu trop discrète.

Dans *A che tormi il ben mio*, qui est le n° 3, Monteverdi exprime à souhait dès les premiers vers le caractère plaintif de la pièce, par l'exposition au soprano sans accompagnement d'une phrase douloureuse qui passe ensuite en imitation au second soprano, à la basse, au ténor, accompagné d'un contre-sujet en mouvement contraire. Et enfin il faut signaler le bel effet du *Ahi! vita* en notes de valeur longue.

Les deux madrigaux, *Se per havermi* (n° 2) et *Amor per tua merce* (n° 4), sans avoir la valeur des deux précédents, s'apparentent à eux par les moyens harmoniques et aussi par l'expression qui les anime.

Le n° 5, *Baci soavi e cari*, vaut par son effet sonore; le n° 6, *Se pur non ti contenti* est un curieux amalgame du style familier de la *canzonetta* et du style plus élégant du madrigal; il est *canzonetta* par la tenue mélodique; il est madrigal par le travail polyphonique. Il faudrait grouper les trois madrigaux n°s 9, 10 et 11, *Fu mia la pastorella*, puis *Almo divino raggio*, et *All' hora i pastori tutti* en un seul, qui serait un chant de printemps, et dont la dernière strophe (le madrigal n° 11) a une belle envolée lyrique. Enfin, je mentionnerai le n° 14, *Usciam ninfe*, comme un des plus caractéristiques du volume : les deux voix de dessus avec leur effet d'écho sont toujours escortées de deux autres voix accouplées, mais alternatives, tantôt soprano et contralto, tantôt soprano et ténor, tantôt soprano et basse. Rien n'est plus curieux ni plus ingénieux. Enfin les n°s 19, 20 et 21 forment encore une seule gerbe poétique et musicale : c'est un dialogue amoureux, presque un verbiage; car le compositeur, dans aucun de ces trois madrigaux, *Ardo si ma non t'amo*,

Ardi o gela, et *Arsi e alsi*, ne s'élève très haut. C'est l'exercice intellectuel, distingué, d'un musicien qui s'écoute, ce ne sont pas encore les accents d'une passion qui connaît la souffrance.

Si nous passons au deuxième volume, qui comprend vingt et un numéros, nous trouvons dans le madrigal *Non si levav' ancor l'alba* (le plus long de tout le recueil) un essai de style descriptif ; mais la description du paysage ne donne lieu qu'à l'emploi de formules encore trop scolastiques. Cependant sur le vers *Nell' accoglienz' estreme*, Monteverdi exprime avec une rare profondeur la tristesse des amants avant de se séparer et traduit avec bonheur les soupirs dont parle la poésie.

E dicea l'una sospirando est la suite de ce madrigal; c'est le même style et la même tonalité en *sol* majeur. Le rythme s'alanguit d'une lente mesure ternaire; puis le dialogue se poursuit léger et charmant. Les voix sans surcharge alternent par groupes; les parties d'accompagnement sont comme estompées. Monteverdi sait parfaitement réussir un pastel quand il juge qu'une peinture siérait mal à la légèreté du sujet qu'il a en vue.

Le n° 5, *Non giacinti o narcisi*, est une des plus jolies inspirations de Monteverdi par la plastique, la clarté de la mélodie et aussi par la recherche des sonorités. Le madrigal suivant, *Intorno a due vermiglie*, n'est pas moins remarquable par sa technique, par son impeccable déclamation musicale adéquate à la phrase poétique. Il faudrait commenter ligne par ligne, portée par portée, cette page que l'on peut citer comme un exemple du style du madrigal.

S'andasse amor à caccia (L'amour veut aller à la chasse) est écrit en un mouvement décidé et vif, qui évoque bien cette « chasse d'amour » choisie par le poète et le musicien. Successivement les soprani, le ténor, l'alto et enfin la base exposent et reprennent ce thème en fanfare. La mesure est souple, le rythme très libre ; les ripostes sont

d'un effet charmant, sinon d'une originalité saisissante. Mais le morceau en général a du pittoresque amusant et réussi.

Et voici un état d'âme que Monteverdi a voulu décrire dans *Ecco mormorar l'onda*. Ce madrigal a la poésie vaporeuse d'un *lied* dans ce qu'il exprime de plus subtil. C'est, sous forme d'un tableau, l'exposé tendre et naïf de la joie dont est emplie la nature à son réveil et des consolations que l'aurore matinale peut apporter aux cœurs meurtris. Le morceau est traité musicalement selon les règles de la polyphonie vocale. Avec simplicité les voix exposent le thème successivement dans la forme fuguée; puis elles introduisent un motif d'une reposante sérénité. Sur ces mots *E gl' alti mont' indora* « le sommet des montagnes se dore », un thème plus accentué se dessine, et enfin s'étale, s'éclaire en une fugue dite par l'alto, le soprano et le ténor. Dans la conclusion, les voix développent une phrase d'un contour gracieux que répète finalement le ténor. Et l'œuvre s'achève par les accords des cinq parties en valeurs longues. C'est un des madrigaux les plus variés, les plus lyriques de ce deuxième livre, et Monteverdi a tiré de cette poésie une pièce simple et touchante comme une chanson du peuple.

Les autres pièces du volume n'arrivent pas toutes à cette hauteur; et cependant il convient de signaler le n° 16, *Dolcemente dormiva la mia Clori*, d'une tenue exquise — c'est l'émoi d'une belle à qui un baiser a été dérobé — et le madrigal 19, *Non mi è grave morire*, si pathétique avec ses dissonances et ses frottements, avec ses voix frôlées par d'autres voix sur des demi-tons.

Le troisième livre date de 1592. Le premier madrigal, *La Giovinetta pianta*, décrit le parallèle entre la fleur qui s'épanouit aux rayons du soleil et la jeune fille qui s'éveille aux rayons de l'amour; de cette poésie quelque peu fade, Monteverdi n'a pas tiré grand parti; mais dès le madrigal suivant son style commence à s'élargir. *O com'e gran mar-*

tire[1] est une déploration amoureuse ; la mélodie est plus chargée, le sujet exposé à découvert au premier soprano est ensuite enchevêtré quand il passe aux ténors et aux basses qui participent à l'ensemble comme soutiens d'harmonie.

La variété du rythme éclate dans le n° 13, *Ch' io non t'ami cor mio;* nulle pièce n'offre plus d'intérêt plastique. Les parties dialoguent en deux groupes, mais le style polyphonique ne présente point de rigueur. L'auteur a attaché une grande importance à rendre la signification poétique du morceau. Il développe longuement les quatre derniers vers pour bien établir que c'est la chute de cette pièce qui est surtout intéressante, et le *Come poss' io lasciati*, qui termine, a une profondeur d'accent vraiment admirable.

Sovra tenere herbette, qui porte le n° 3, est un madrigal idyllique, dont la plupart des périodes se répètent, et dont l'équilibre est parfait. L'ensemble donne une heureuse impression du calme champêtre. Malgré la forme lourde du contre-point, Monteverdi réussit à conserver un style léger; la basse, peu chargée au cours du morceau, n'apparaît qu'à la vingt-quatrième mesure. Le dessin mélodique se pare d'ornements, de vocalises ; la virtuosité a fait ainsi son apparition dans le domaine du madrigal.

Rimanti in pace (n° 19) est un tableau champêtre tout à fait expressif. Le mot *sospirando* du troisième vers offre à Monteverdi l'occasion « d'effets » curieux par la façon dont les parties divisées en deux groupes, soprano d'une part, alto, ténor et basse d'autre part, répètent la formule plaintive. L'émouvant *Io me ne vo, tal mi prescrisse legge* passe à toutes les parties, y compris la basse. Dans les dernières mesures, Monteverdi oppose aux formules de désolation d'une ligne descendante une courbe mélodique,

1. Ce madrigal, avec un texte latin, *O dies infelices*, fut reproduit en 1608 dans le volume de chants recueillis par Coppini à Milan; d'autres auteurs y figurent en même temps que Monteverdi.

sinon ascendante, du moins sensiblement relevée qui symbolise la pitié de Phyllis envers son berger Tyrcis.

Ce madrigal présente comme suite *Ond' ei di morte* (n° 20) qui est traité dans la même tonalité de *sol* mineur et le même style poignant qui apparaît soit dans la phrase syncopée *Di martir in martir*, soit dans le cri de l'alto *Deh! cara anima mia* répété par les soprani. Remarquons que dans ces deux madrigaux Monteverdi fait porter l'intérêt sur la partie de ténor, et celui-ci a généralement à chanter dans une tessiture assez élevée.

Une des pages les plus pures de ce troisième livre est le n° 4, *O dolce anima mia*, en son expressif et large motif initial qui est développé avec une élégance extrême. Il faut citer aussi *O rossignuol ch'in queste verdi fronte*, si pittoresque, si coloré, mais où le chant du rossignol est pourtant indiqué si sobrement; puis vient une série d'épisodes d'un dessin ravissant; et la fin traduit expressivement le texte par des thèmes traités en une magistrale polyphonie.

Les trois madrigaux : n° 8, *Vattene pur, crudel;* n° 9, *La tra'l sangu'e le morti*, et 10, *Poi ch'ella in se torno*, sont du Tasse, ainsi que nous l'avons vu[1]. Monteverdi a écrit une musique tout à fait romantique sur ces poèmes hauts en couleur; il a mis à traduire les textes une force, une animation, un sens dramatique qui sont une véritable évolution dans sa manière. Et la déclamation s'élargit jusqu'à la fin dans la plainte d'Armide, *Poi ch'ella in se torno*, dont le style fait présager l'homme de théâtre, le musicien qui pleurera toute la douleur humaine dans l'*Orfeo* ou dans l'*Ariana*.

Il ne faudrait pas oublier non plus le madrigal n° 11, *O Primavera, gioventu dell' anno*, un pastel printanier, un vrai chef-d'œuvre par la souplesse mélodique, par l'art prodigieux que le musicien a mis à dégrader certaines inflexions vocales. Dans cette pièce comme dans la suivante,

1. Cf. chap. IX, p. 161.

Perfidissimo volto, la voix dominante n'est ni le ténor ni le soprano, mais le contralto, qui s'unit peu à peu avec les deux soprani, avec le ténor et la basse, sans jamais perdre son hégémonie.

Ce troisième livre des Madrigaux occupe une place à part parmi les œuvres de Monteverdi, et l'on comprend à l'analyse quel dut être son succès.

Dans le quatrième livre, qui parut en 1603, nous trouvons encore, parmi les vingt madrigaux dont il est formé, de nouveaux progrès dans l'art de la déclamation.

Faut-il faire remarquer dans le nº 1, *Ah! dolente partita*, quelle expression le compositeur obtient par le point d'orgue final sur les mots *il core*, où pendant dix mesures les frottements de tonalités ont une rudesse qui n'a jamais été atteinte? Le nº 4, *Sfogava con le stelle*, est un exemple curieux et rare de récitatif à plusieurs voix, avec des vocalises bizarres sur les mots *O imagine belli* et des sauts de septième aux deux voix d'en bas.

Des harmonies nombreuses et pleines parent le madrigal nº 6, *Anima mia perdona*[1], qui se recommande par sa souplesse de rythmes, par l'indépendance extraordinaire des mouvements entre les parties, par l'aisance de sa technique vocale et enfin par le sens dramatique et la justesse de l'accent. Ce madrigal, ainsi que le suivant, *Che se sei il cor mio*, ont servi de cible à Artusi lorsqu'il écrivit son livre *Delle Imperfettioni della Musica moderna;* il les critiqua du reste au point de vue purement technique sans s'occuper du texte qui cependant avait bien son importance pour Monteverdi. Mais il fallait avant tout amoindrir celui qui se permettait d'avoir du talent en dehors et sans l'aide de la grammaire.

Le curieux madrigal nº 12, *Ohimé! se tanto amate*, appartient au genre grivois. Monteverdi a voulu un con-

1. Ce madrigal fut inséré par Coppini dans le recueil de chants de Monteverdi paru à Milan en 1609 ; il fut publié avec des paroles latines, *Domine Deus.*

traste plaisant entre la gravité des vingt-deux premières mesures, — *lugubremente,* — où il semble parodier la tristesse d'un amant, et la légèreté des douze dernières — *vivace* — où alternent les soprani et les basses, puis le ténor et l'alto soutenus par la basse (souvent à la tierce). Enfin il faut signaler l'amusante accentuation des *ohimé!* répétés à satiété, mais toujours avec une infinie variété.

Le n° 11, *A' un giro sol*[1], est un modèle du genre pour sa forme. Voici comment Monteverdi campe son décor : en deux mesures aux parties supérieures il décrit la mer; en deux autres mesures plus légères, il peint la rapidité du vent. La phrase *Nacque la morte mia*, avec ses cinq notes exposées à la basse et reprises en fugue d'abord à l'alto et aux soprani, puis en conclusion successivement par toutes les parties, est poignante. Il semble que c'est de la musique parlée, tant le compositeur a pris de soin pour noter exactement le sens poétique de l'œuvre.

C'est du reste la caractéristique du quatrième recueil de Monteverdi. *Non piu guerra! pietate* (n° 15) porte comme indication de mouvement : *con una espressione parlante*, qui établit rigoureusement l'intention du musicien. Les phrases brèves, *Non piu guerra*, répétées par les soprani et l'alto, évoquent bien la guerre amoureuse. Et vers la fin le *Volete voi ch'io mora*, dit par les cinq voix avec une tristesse résignée, précède, avec une expression qui est une trouvaille de génie, l'épilogue où se retrouve encore le rythme du début, mais élargi et apaisé.

« *Vivace, sensual' e gagliardo* », tel est le caractère qu'a entendu donner Monteverdi à son voluptueux madrigal *Si ch'io vorrei morire* (n° 16). Et c'était bien en vérité de telles indications de mouvements qu'imposait ce texte dont un Tibulle ou un Properce pourraient réclamer la paternité. Lorsqu'en 1609 cette pièce reparut à Milan avec les

1. Publié par Coppini en 1609, avec les paroles latines : *Cantemus*.

paroles latines de Coppini, *O Jesu vita mia,* en forme de madrigal religieux, je m'imagine qu'il ne dut pas inciter les fidèles à la piété. Sous sa première forme, ce morceau se distingue par des harmonies neuves, par un rythme souple, tantôt d'une virile énergie tantôt d'une aimable langueur. Quelques « curiosités » sont à signaler aussi dans la structure du morceau, telles le mouvement descendant des différentes parties sur le vers *Che di dolcezz' in questo sen m'estingue!* et sur l'apparition à la basse du *Ahi bocca! Ahi! baci! Ahi lingua*. qui semblent émaner d'un Boccace musicien.

Le cinquième livre, qui date de 1605, semble être celui dans lequel s'avèrent le plus l'originalité du génie de Claudio Monteverdi, le caractère de la révolution qu'il a accomplie dans la musique et la rupture très nette qu'il a voulu marquer avec les anciennes formules. L'importance de ce cinquième livre des Madrigaux, même si elle ne s'affirmait pas dans la valeur des pièces qu'il renferme, retiendrait l'attention par la lettre-préface que Giulio Cesare, le frère de Claudio, écrivit pour répondre aux critiques d'Artusi contre Monteverdi[1].

J'ai déjà indiqué[2] la place que doit occuper dans l'œuvre de Monteverdi un madrigal comme le n° 2, *O Mirtillo, anima mia*[3], qui est tout à fait caractéristique de la manière du maitre. A la légèreté de cette pièce, s'oppose la gravité de celle qui commence par ce vers : *M'épiu dolce il penar* (n° 13) et qui pourrait bien être la suite de *O Mirtillo*. Dans le premier, c'est la bergère qui parle, et la partie importante est confiée au soprano ; dans le second, le récitatif et le sujet se développant à la basse ou à la partie de tenor, la parole est au berger ; et les soprani aidés des alti font l'accompagnement ou les contre-sujets. Par deux fois

1. Cf. chap. III, pp. 53-54.
2. Cf. pp. 55.
3. *O Mirtillo* avait reparu en 1608 dans un deuxième recueil de Coppini sous les paroles latines *O mi fili!*

les cinq voix chantent ensemble, formant une série d'accords aux harmonies riches, aux réalisations hardies. Et le madrigal se termine par un développement en imitation qu'abordent d'abord le premier soprano et l'alto (à la tierce), puis le second soprano et l'alto et enfin le ténor et la basse qui avaient déjà répété en contre-sujet et en valeur longue le vers *Prego il ciel e amor* par quoi débutait cette strophe finale.

Les madrigaux : n° 1, *Cruda Amarilli;* n° 4, *Ecco Silvio ;* n° 5, *Ma se con la pieta ;* n° 6, *Dorinda ha diro ;* n° 7, *Ecco piegando*, et n° 8, *Ferir quel petto*, font partie de scènes tirées du *Pastor fido*, la comédie du poète Guarini, de Ferrare, qui fit fureur en 1590. Le madrigal *Cruda Amarilli*, avec cette belle neuvième sur les mots *Ahi! lasso* qui mit tant en colère Artusi, est, au point de vue mélodique et contrapuntique, un des plus beaux que Monteverdi ait jamais écrits.

Le n° 3, *M'é piu dolce il penar*, est un de ces nombreux exemples de la confusion du madrigal polyphonique et de la *canzonetta* comme on en trouve si souvent chez Monteverdi.

Le madrigal *T'amo mia vita*, n° 17, est conçu en manière de dialogue. Trois voix basses campent la phrase mélodique ; elles sont interrompues par le premier soprano que soutient le *continuo* seul ; puis le second soprano fait son entrée ; et ainsi de suite jusqu'à ce que le tout se fonde en une admirable polyphonie.

Enfin le n° 19, *Questi vaghi concenti*, est une pure symphonie vocale ; elle débute par une introduction en forme de pavane ; c'est un entassement de chœurs en canon, avec par ci par là quelques mesures de soli ; rien n'est plus prodigieux que le final polyphonique et ses huit voix superposées.

Je n'ai pas eu la prétention d'analyser toutes les pièces. J'ai tenu à montrer cependant, par le plus grand nombre d'exemples choisis çà et là, ce qui distingue Mon-

teverdi de ses prédécesseurs dans le genre madrigalesque et ce qui lui donne son incontestable supériorité sur eux.

Le livre sixième parut en 1614 ; il contenait le *Lamento d'Ariana,* à cinq voix. Ici, nous sommes en pleine musique de l'avenir selon l'heureuse expression de Jules Combarieu[1] appliquée à l'auteur d'*Orfeo.* Monteverdi a mis dans cette forêt polyphonique toute la marque de son génie, toute la richesse de son cœur. Il a laissé parler son âme et il a écouté les voix de la nature ; il a traduit l'amour et la douleur sous des formes qui étaient encore inédites. C'est dans ce volume que furent insérées aussi les *Lagrime d'amante al sepolcro dell' amata* dont il a été question[2].

Son caractère de novateur s'accentue encore dans le septième livre qu'il publia en 1619 et qu'il dédia à la duchesse de Mantoue. Ce recueil contient, ainsi que le dit le titre, des madrigaux à une, deux, trois, quatre, cinq et six voix et « d'autres espèces de chants », notamment des duos, des trios, des quatuors, des airs comme ce curieux *Con che soavita* écrit pour une voix et neuf instruments, ou l'élégant ballet de *Tirsi e Clori*, avec son intéressant accompagnement instrumental, avec son écriture vocale si neuve, ou encore les pages de cette *Sinfonia* en trois parties qui est d'un vrai précurseur ; ou bien le madrigal en forme de lettre et la *Partenza*[3] *amorosa*, d'une facture originale et capricieuse, tout à fait bien venue. Mais, je le répète, je ne peux tout analyser, et je renvoie pour l'énumération à la table de la fin du volume.

Enfin le huitième livre est celui que Monteverdi baptisa — il a pris la peine de nous expliquer pourquoi[4] —

1. Ouvr. cité, p. 524.
2. Cf. chap. II, p. 31.
3. Le mot *partenza* (qui veut dire départ, adieux) n'indique nullement une forme musicale ; c'est un sous-titre, qui s'explique uniquement, comme *Lotta amorosa* ou *Lettera amorosa*, par le texte littéraire. La *partenza* dont il s'agit ici est le *Se pur destina*, pour voix seule avec *continuo* de basse.
4. Voir la préface de ces madrigaux, citée pp. 162 et 206-207.

Madrigali guerrieri e amorosi. Cette publication est de 1638. C'est dans ce recueil que se trouvent le madrigal *Ninfa che scalza il piede* (à une voix avec basse continue), dans lequel Monteverdi a pris soin de prévenir l'exécutant qu'il ne faut pas battre la mesure régulièrement, puis le *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, le *Ballo delle Ingrate*, dont nous avons parlé à plusieurs reprises, les deux madrigaux à la française, *Dolcissimo uscignolo* et *Chi vol aver felice* à cinq voix, et de nombreuses autres œuvres qui attestent l'évolution gigantesque mais toujours logique et mesurée de ce compositeur admirable en ses hardiesses, de ce penseur musical, devenu de plus en plus maître de sa technique et affranchi définitivement des formes rigides où s'était enserré le madrigal.

Monteverdi, par le coloris, par le mouvement qu'il a donnés à l'art du madrigal, est le lien vivant entre ce genre et le drame lyrique ; il est le point d'appui d'une des plus grandes évolutions que le langage sonore ait jamais connues. Il fut le trait d'union entre le madrigal et l'opéra et il montra victorieusement qu'il était le génial creuset où pouvait s'opérer leur fusion. Nous avons vu comment il ouvrit le chemin nouveau au drame lyrique ; nous allons étudier maintenant ses deux œuvres maîtresses, dont l'une fut le glorieux crépuscule de l'art ancien et l'autre fut l'aurore singulièrement éclatante du théâtre moderne.

CHAPITRE XIII

L'ORFEO

La tragédie musicale. — Coup d'œil sur le chemin parcouru par le drame lyrique depuis l'*Orfeo* de Monteverdi jusqu'à l'*Orphée* de Gluck. — L'*Orfeo* et l'*Incoronazione di Poppea* sont les deux pôles de l'art de Monteverdi. — Analyse du livret de Striggio. — La partition. — L'orchestration de l'*Orfeo* et la réalisation moderne de l'ouvrage.

L'Orfeo
favola in musica
da Claudio Monteverdi
rappresentata in Mantova
l'anno 1607 et novamente data in luce
al Serenissimo Signor
D. Francesco Gonzaga
Principe di Mantova et di Monferato, etc.
In Venetia Appresso Ricciardo Amadino
MDCIX.

Tel est le libellé de la couverture originale de l'*Orfeo*, partition dont l'importance est capitale, parce qu'elle semble être l'œuvre de maturité, pleine d'équilibre et de noble abondance de Monteverdi.

Anno 1609[1] dit la première page de cet *Orfeo*. C'est comme un sommet d'où l'on apercevrait le chemin parcouru par la musique du XVI[e] siècle, la lente ascension scientifique des Josquin de Prés, des Palestrina, jointe à l'art plus humain des madrigalistes. Sur l'autre versant on descendrait graduellement jusqu'à Luigi Rossi, qui fut un compositeur notable à qui manquèrent parfois le goût et la mesure. Ce monde musical imaginaire n'aurait pas de cime plus élevée que l'*Orfeo* si ce n'est, dans le lointain, en 1774, l'*Orphée* de Gluck, qui le dépasserait même. C'est que le musicien de drame lyrique ne doit pas être seulement un musicien ; il est indispensable qu'il soit aussi un homme de théâtre. Pour réaliser sa tâche il ne doit pas se contenter des images mélodiques que lui suggèrent sa fantaisie ou son esprit d'invention ; il faut qu'il sache les appliquer à une réalité : « La déclamation s'exprime par la musique », a fort justement dit Monteverdi lui-même.

On objectera que considérer l'*Orfeo* comme un point culminant c'est placer cette œuvre trop haut, et prêter à Monteverdi une visée qu'il n'eut pas ; mais il s'agit ici d un classement qui n'a rien d'absolu. Au surplus, il ne faut pas juger Monteverdi sur le seul *Orfeo*.

Le musicien, nous l'avons vu, quand il s'est agi de madrigaux, a toujours fait preuve de hardiesse. Avec l'*Orfeo* il n'en fut pas de même. Monteverdi s'est soumis respectueusement à la tradition ; cette œuvre se rattache au genre de l'opéra aristocratique qui était en vogue à Florence. Certes Monteverdi s'y révèle déjà observateur de la nature et peintre de la réalité. Même dans une tragédie grecque comme *Orfeo*, il a su entendre le frémissement de la vie, saisir le mouvement des passions. Mais nous constaterons qu'*Orfeo*, si parfait qu'il soit, n'est pas l'apogée de l'art de Monteverdi. Claudio, à mesure qu'il avance en

1. L'édition est de 1609, mais il est superflu de rappeler que l'*Orfeo* fut donné en 1607.

âge, veut être encore plus humain, il veut tout subordonner à la vérité, et dans l'*Incoronazione di Poppea* il créera la grande fresque musicale historique. Monteverdi provoque ainsi la comparaison avec cet autre grand Italien, Verdi, qui, après avoir conquis la gloire par de traditionnelles formules d'opéra ou d'opéra-comique où tout est subordonné à l'effet extérieur, se dirigea du côté du drame lyrique et de la comédie lyrique où la peinture des caractères et la nécessité d'une émotion humaine font seules les œuvres durables.

Il y a tout un abîme entre l'*Orfeo* et l' *Incoronazione*. L'esthétique de ces deux œuvres n'est pas seulement différente ; leur forme musicale varie totalement.

L'*Orfeo*, qui se peut en cela assimiler à l'*Ariana*, est, comme l'a très justement fait remarquer M. Romain Rolland[1], « une œuvre d'exception, issue de circonstances douloureuses auxquelles elle doit un caractère tragique que n'ont pas les autres œuvres ». Rappelons-nous, en effet, le moment poignant auquel parut l'*Orfeo :* Monteverdi venait de perdre sa femme, sa chère Claudia. Il exhala sa douleur dans sa musique. Son désespoir eût pu tarir en lui les sources de l'inspiration ; mais ses larmes, comme celles de la Kundry de *Parsifal*, « sont tombées sur la plaine, rosée de la céleste grâce », et l'ont fait fleurir. C'est de ce chagrin qu'est sorti le *Lamento d'Ariana*, c'est de cette douleur que sont nées les immortelles scènes de l'*Orfeo*.

*
* *

En écrivant l'*Orfeo*, le librettiste Striggio a conservé au mythe classique sa noblesse ; il a composé un long poème, plein d'images aimables, de fraîcheur, de rythmes sonores. Je n'irai pas jusqu'à affirmer que son livret est un

1. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* (Ch. Delagrave, édit.) — Article de M. Romain Rolland sur « l'Opéra en Italie au XVIIe siècle », p. 697.

chef-d'œuvre ; l'action, hélas! est assez vide, sauf au second acte. Fort heureusement, pourtant, Striggio n'a pas jugé utile, comme le fit plus tard, en 1647, l'abbé Francesco Buti pour l'*Orfeo* de Luigi Rossi, de compliquer la fable antique en imaginant le personnage d'Aristée, fils de Bacchus et rival malheureux d'Orphée, — oui, Aristée aime Eurydice[1]! Striggio, lui, réduit les personnages à l'essentiel. Des chœurs calqués sur les chœurs antiques donnent le sentiment de la foule et paraissent commenter les événements ; ces ensembles interviennent harmonieusement dans l'ouvrage, et les scènes sont bien ordonnées.

Voici du reste, brièvement analysé, le texte poétique qui permit à Monteverdi d'écrire sa partition :

Après le prologue au cours duquel la musique présente Orphée aux spectateurs, les cinq actes se déroulent en cinq décors différents.

Le premier se passe dans une prairie ensoleillée. Un Berger, puis une Nymphe se réjouissent du bonheur d'Orphée ; les chœurs mèlent leurs chants de fêtes ; et les Nymphes se livrent à leurs ébats. Orphée redit à Eurydice son amour, tandis que celle-ci lui répond qu'elle ne sait si elle préfère la gloire ou l'amour de son époux.

Au second acte, Orphée, revenu dans son pays, est accueilli avec joie par le Berger et le chœur. Cependant il semble préoccupé, et sur son bonheur passent des nuages de mélancolie — pressentiment des épisodes auxquels nous allons assister. Voici, en effet, la Messagère, la gracieuse Sylvie, la compagne d'Eurydice, qui se précipite au devant du poète ; et en un beau récit, sobre, précis, elle lui dit : « Vers toi, je viens, Orphée, messagère infortunée du sort le plus malheureux et le plus funeste. Ta belle Eurydice... » Orphée l'interrompt : « Qu'entends-je? » Et la Messagère de répliquer : « L'épouse que tu chéris-

1. Sur l'*Orfeo* de Luigi Rossi on consultera avec profit le livre de M. Henry Prunières, l'*Opéra italien en France avant Lulli*, qui abonde en documents d'un intérêt très réel.

sais est morte! » Orphée ne pousse qu'un cri « Ah! ciel! »

Telle est la scène si naturelle, si émouvante par sa simplicité et si pleine de tout ce qu'elle contient d'inexprimé. La belle matière que Striggio a fournie au musicien! Et la Messagère raconte comment un noir serpent s'est attaché au pied de la douce Eurydice, comment les compagnes de la malheureuse ont trempé dans l'onde fraîche la tête pâle de celle qui expirait, de celle dont les derniers mots furent : « Orphée! » Et Orphée se laisse aller à sa douleur.

Cependant, la Messagère, pour se punir d'avoir appris à tous une si triste nouvelle, ira finir ses jours dans une grotte. Ici le chœur se lamente et constate la fragilité du bonheur humain.

Orphée, au troisième acte, nous conduit aux sombres bords. Après un dialogue avec l'Espérance[1] et Caron, il passe seul dans la barque sur la rive des âmes; car ses accents douloureux ont su endormir le nocher des Enfers.

Et c'est au quatrième acte la classique et lamentable histoire du retour, si habilement nuancée aussi. Orphée est heureux, quand peu à peu il se met à douter de la promesse faite; Eurydice le suit-elle? Il voudrait avoir la certitude que l'Amour est plus fort que Pluton. Des Esprits furieux hurlent derrière lui, ses forces et sa résistance sont à bout; il se retourne; et le rideau tombe sur les chœurs qui épiloguent.

Le cinquième acte est court. L'Echo s'efforce de consoler Orphée qui consent à obéir aux ordres d'Apollon et à accompagner le Dieu de la poésie dans l'Olympe.



La musique de Monteverdi arrive à reproduire chaque

1. L'Espérance est un personnage qui n'intervient au troisième acte que pour donner des répliques dans la conversation qui a lieu pendant que l'orchestre joue la *sinfonia* ; l'Espérance est un simple comparse qui n'a rien à chanter; ce n'est même pas un confident de tragédie.

accent de ce drame, à infléchir chaque détail. *Stilo recitativo*, disent les exégètes musicaux qui se croient obligés de classer chaque œuvre d'art dans un tiroir réservé — *stilo recitativo* par contraste avec la polyphonie contrepointée du XVIe siècle. Ce n'est qu'une étiquette, tout au plus commode pour les savants. Ah! combien il serait plus juste de se servir du terme *stilo expressivo*, et plus simplement encore, « style musical »! Car *Orfeo* c'est la musique même. Par l'analyse on détruit toute la vie qui fait palpiter le drame, toute la couleur dont il est imprégné. Et pourtant comment pourrions-nous nous abstenir ici de cette... pratique chirurgicale? Donc analysons.

Une *toccata* précède le prologue qui tenait lieu généralement d'ouverture au drame lyrique. La partition porte cette indication : « Avant le lever du rideau la *toccata* est jouée trois fois par tous les instruments ; mais on met la sourdine aux trompettes pour les faire jouer un ton au-dessus ». La *toccata* est très courte, ce qui explique la possibilité des trois reprises. Seize mesures d'un rythme vif et joyeux précèdent une ritournelle de huit mesures d'un mouvement plus lent et mélancolique qui reparaîtra plusieurs fois entre les couplets du prologue. Ce début de l'œuvre est joué par tous les instruments *mezzo forte;* puis, en opposition, la ritournelle est confiée aux violons et on reprend vigoureusement le premier mouvement. La ritournelle s'enchaîne avec le prologue.

Le prologue comprend cinq couplets, chaque fois suivis de la ritournelle. La Musique apparaît et vient demander à la noble assistance de lui prêter attention pendant qu'elle explique le sujet de la pièce.

Le premier acte peut être considéré comme un second prologue. Les récits du Berger, suivis de chœurs, de danses, le remplissent presque tout entier. Orphée cependant s'approche d'Eurydice. Il chante son bonheur. Après une brève réplique d'Eurydice, les chœurs, les récits du berger et les ritournelles reprennent. Ce premier acte ne

figure pas dans l'édition d'*Orfeo* que nous devons à M. Vincent d'Indy. On peut dire que les récitatifs et les airs de cet acte n'ont pas la variété d'accent que nous recherchons dans la musique dramatique. Il serait injuste pourtant de les traiter dédaigneusement. Le premier air du Berger célébrant Orphée a la simplicité d'un récitatif. Le chœur suivant, accompagné par tous les instruments, *Vieni, Imeneo, deh ! vieni* (Viens, Hyménée, viens) est d'un sentiment très large et très solennel. L'apostrophe de la Nymphe est très tendre. Le chœur suivant, *Lasciate i monti, lasciate i fonti, Ninfe* (Quittez vos monts, quittez vos fontaines, ô Nymphes) présente une aisance, une liberté, une variété de rythme tout à fait intéressante. Un court récitatif du Berger précède le premier air, une invocation lyrique, qui va être chantée par Orphée, *Rosa del ciel, vita del mondo* (Rose du ciel, vie du monde !), d'un accent profond, et parfois véhément. Il faut signaler, dans la courte réponse d'Eurydice que j'ai mentionnée plus haut, l'inflexion délicate, comme empreinte d'une modestie et d'une réserve toutes féminines, de la ligne mélodique. Après la reprise des chœurs précédents et un bref récit du Berger, une ritournelle de quinze mesures, où se remarque la hardiesse du dessin harmonique, annonce un chœur à trois et quatre parties assez développé. A chaque strophe du chœur que termine la ritournelle, l'allure rythmique très caractérisée s'accentue jusqu'à l'épanouissement du chœur (à cinq voix) en un mouvement d'une belle amplitude sur ces mots : *Ecco Orfeo, ecco Orfeo*. La *sinfonia* d'une vingtaine de mesures, qui couronne ce premier acte, est d'une majesté grave et simple destinée à préparer le spectateur aux événements qui vont se dérouler. Elle est aussi d'un dessin, d'une écriture singulièrement modernes, par la façon inattendue dont elle module.

Le second acte est plus sensible, plus humain. Dès le début, la strophe d'Orphée, qui célèbre le retour du poète en son pays, a une grâce tendre infiniment séduisante. Une

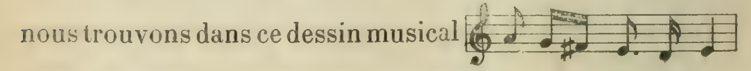
ritournelle, dont les traits à la tierce sont confiés à deux *violini piccoli alla Francese* (ces petits « violons à la Française » ne sont autres que des pochettes), précède les deux couplets du Berger conçus dans un même sentiment. Le chant des deux Bergers, qui vient ensuite, est remarquable à la fois par la nouveauté de la forme (Monteverdi était le premier qui faisait usage du duo scénique) et par la hardiesse du rythme à 3/4. La dernière strophe des deux Bergers s'élargit en un 4/4 que reprend exactement le chœur suivant à cinq voix, annonçant et préparant l' « air » d'Orphée.

Pendant cet épisode les ritournelles ont fidèlement suivi le rythme du chant des Bergers pour les deux premiers couplets. Pour le troisième couplet et pour le chœur, les traits en tierce réapparaissent ; mais les petites flûtes qui se superposent et dominent l'orchestre donnent à ces traits une charmante couleur pastorale. La ritournelle en *tutti* qui précède et accompagne l'air d'Orphée, *Vi ricorda o bosch' ombrosi* (Souvenez-vous, ô bois ombreux) et l'air lui-même se distinguent par un classicisme de la plus pure matière, par une liberté de rythme plus grande encore, par l'effet caractéristique de l'alternance des mesures à 3/4 et à 6/8. Un couplet du Berger succédant aux quatre couplets d'Orphée accentue l'impression de tranquille bonheur champêtre au moment précis où se présente la Messagère, annonciatrice de la mort d'Eurydice. Admirons avec quel art Monteverdi savait ménager les contrastes et augmenter l'effet scénique.

Voici d'abord un récit entrecoupé par les répliques d'Orphée et du Berger. Et la scène de la Messagère commence. Sur les mots *Pastor, lasciate il canto* (Berger, cessez vos chants), l'orgue souligne la gravité de la situation. Tout le récit, d'une forme très souple, avec les interjections angoissées d'Orphée, suit musicalement l'inflexion du verbe. Nous ne sommes plus ici en face d'une compositeur échafaudant des notes ; nous avons devant nous un

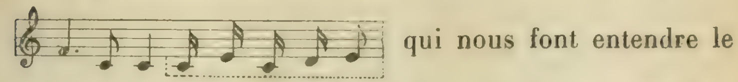
homme qui pleure véritablement. Rappelons-nous que Claudia était agonisante au moment où Monteverdi écrivit l'*Orfeo*. Je vois Claudio au chevet de sa femme jeune et belle qui va s'affaiblissant d'heure en heure. Et deux ou trois mois après la mort de sa compagne, le musicien abîmé dans sa douleur s'est voué au travail pour essayer de faire trève à son chagrin ; il se rappelle l'angoisse par laquelle il a été étreint et il la traduit en musique fiévreusement, il la revit tout entière. Il écrit une basse longuement tenue, sur laquelle il fait se heurter la mélodie inspirée par sa douleur. Il accumule les accidents ; il module librement ; sur la phrase *Se' da me partita* il imagine, pour rendre plus sensible sa pensée, ce *sol* dièze appogiature du *la* naturel que lui envieraient les plus raffinés de nos musiciens ; et dans les trois mesures *La tua diletta sposa e morta* (Ton épouse chérie est morte) il fait sonner les harmonies comme un glas. C'est le même procédé qui, dans *Boris Godounow*, donne à l'acte de l'usurpateur devant la cathédrale de Moscou, son caractère de poignante émotion. Toute la scène de ce deuxième acte de l'*Orfeo*, du reste, par sa netteté d'expression, par sa qualité musicale, par son émotion retenue, fait songer à ce que nous aimons tant dans Moussorgsky, et même avec certaines rudesses en plus qui semblent encore dépasser celles du maître russe.

Ah ! le musicien rare que celui qui offre une pareille sensibilité lorsqu'il écrit sous l'empire de son cœur douloureux ! Voyons de près tous les détails de cette expression musicale. *Quand' angue insidiose ch'era fra l'erbe ascoso* (Lorsqu'un serpent se glisse perfidement dans l'herbe) et

nous trouvons dans ce dessin musical 

toute l'émotion par le mouvement autant que par son originale tonalité. Et dix-huit mesures plus loin, voici sur les mots *Gli spiriti in lei samaritti con l'onda*

fresca (Ses sens s'égarent avec l'onde fraîche) cinq notes



qui nous font entendre le murmure de l'onde, qui font s'illuminer pour nous tout le ruissellement ensoleillé du cours d'eau. Un Mozart seul aurait imaginé cette clarté dans cette page sombre. Ces cinq notes donnent l'impression délicieuse d'une main fraîche qui vient se poser sur un front enfiévré.

Cet acte deuxième est certes le plus beau, le plus équilibré de la partition. Il s'achève sur cet épisode dans l'édition réduite de M. Vincent d'Indy. Mais il comprend encore deux strophes chantées par les deux Bergers et coupées par un chœur à cinq voix : *Ahi! caso acerbo* (Ah ! sort funeste). L'acte se termine par une courte *sinfonia* de vingt-cinq mesures après la réexposition de la ritournelle entendue dans la *toccata* du début. La *sinfonia*, qu'exécutent cinq trombones et les cornets, est remarquable par son harmonisation et aussi par son émouvante simplicité d'accent. Là encore il faut évoquer certaines compositions de Moussorgsky, certaines pages de Balakirew ou de Borodine. Monteverdi n'aurait certes pas pâli à côté de ces grands modernes.

Le troisième acte de l'*Orfeo* est assez court. Il débute par un prélude de dix-huit mesures pour cinq trombones en demi-teinte, écho de la précédente *sinfonia*. Dès le commencement du récit d'Orphée arrivant au bord du Styx, apparaissent des vocalises qui s'amplifient au cours de la scène. En raison de leur difficulté, Monteverdi a écrit une seconde version du rôle d'Orphée simplifiée, sans variations, — version moins intéressante. Aux vocalises correspondent des traits de violons d'accompagnement, d'une élégante contexture. La première ritournelle présente aussi un rythme très caractéristique ; les vocalises du récit suivant, très développées, ont un rythme analogue, fait du rapprochement de doubles et de quadruples

croches. La seconde ritournelle, plus lente, où la harpe double égrène un arpège, prélude au récit mélancolique et à l'invocation d'Orphée à Caron.

Les vocalises cessent dès la première strophe ; l'orgue et le luth, auxquels se joignent trois altos et une contrebasse, communiquent à l'invocation une gravité solennelle. Le refus bref de Caron s'exprime de pareille façon, en un mouvement sans doute moins lent ; et le récit d'Orphée reprend et s'achève par le cri poignant, trois fois répété à un ton d'intervalle, *Rendete mi il mio ben*, *Tartarei Numi* (Rendez-moi mon bien, divinités du Tartare). La *sinfonia*, exposée au début par les cinq trombones, est reprise alors par les altos, les violoncelles et les contrebasses, mais avec une extrême douceur. Enfin, voici un dernier récit d'Orphée, soutenu par l'orgue seul ; il accompagne le jeu de scène de l'entrée dans la barque. Sobre et excessif à la fois, il exige une particulière souplesse de mouvement. Le récit prend fin sur la répétition du *Rendete mi il mio ben* si émouvant de la strophe précédente. Les vingt-cinq mesures de la *sinfonia* déjà entendue — et qui reparaîtra encore à la fin de l'acte — sont suivies d'un chœur d'Esprits qui ne figure pas dans la partition française.

Le quatrième acte est très court. Un chœur des Esprits à cinq voix de douze mesures qu'accompagnent les trombones tient lieu d'introduction. Les quatre mesures d'une ritournelle, d'un rythme élégant et gai, précèdent chacun des trois couplets de l'hymne d'Orphée en l'honneur de sa lyre victorieuse. Le troisième couplet s'enchaîne au récit dans lequel Orphée, de nouveau en proie à l'inquiétude, prendra la résolution fatale de se retourner pour voir Eurydice ramenée à la lumière. Quelques mesures d'un mode mineur employé sans qu'on puisse prévoir la modulation rendent musicalement cet effet. Le mouvement reste très simple jusqu'au jeu de scène de la disparition d'Eurydice. L'épouse d'Orphée adresse encore un

mélancolique adieu à son mari. Un Esprit la voue à l'ombre éternelle tandis qu'Orphée exhale pour la dernière fois sa douleur. Monteverdi excelle dans la peinture de ces tourments intérieurs et il traduit les accents angoissés d'Orphée avec l'émotion la plus sincère qui se puisse imaginer.

La *sinfonia* suivante présente une basse très chantante avec à maints endroits des retards harmoniques, par quoi Monteverdi montre en dehors de ses qualités d'homme de théâtre un réel souci d'écriture. Cette *sinfonia* prolonge magistralement l'impression d'irrémédiable souffrance que nous exposait la scène précédente. Le beau chœur des Esprits, à cinq voix librement traitées, qui termine l'acte, est conçu dans le même style; certaines formules de la *sinfonia* s'y reproduisent; mais le mouvement s'élargit jusqu'à la fin où s'affirme la philosophie du drame, *Degno d'eterna gloria fia sol colui ch'avrà di se vittoria* (sera digne de l'éternelle gloire le mortel qui sur lui-même saura remporter la victoire). Après une reprise de la *sinfonia*, il faut encore signaler les huit mesures de la ritournelle empruntée à la *toccata* initiale jouée par les cordes.

Le cinquième acte est, à proprement parler, une façon d'apothéose ; il est en dehors de l'action : on y voit Apollon conduisant Orphée dans l'Olympe.

Deux chanteurs, à droite et à gauche de la scène, associent la nature au deuil d'Orphée dans des strophes alternées qui tiennent à la fois du récitatif et de la mélodie. L'accent en est expressif au plus haut point. L'Echo répète parfois (Monteverdi se garde de cet effet trop souvent renouvelé qui deviendrait une obsession) le dernier mot de la phrase ou même une syllabe. Il y a une grande liberté dans le contour de ce récit. Monteverdi ne reprend jamais textuellement une phrase mélodique. Mais, comme il est facile de le constater, en maintes pages de la partition, il y a souvent une analogie assez apparente dans la ligne mélodique de deux couplets.

Il faut noter l'alternance des tonalités mineures et majeures au cours du récit.

On réentend la courte symphonie du troisième acte pour cinq trombones, et Apollon apparaît dans une nuée. Il propose à Orphée de l'emmener au ciel. Dans ce bref dialogue, les tonalités que je viens de citer continuent à se succéder, celle de mineur appartenant à l'air d'Apollon, celle de majeur à celui d'Orphée. Mais laissons de côté la technique et admirons la dignité d'accent d'Apollon, la tristesse et la résignation d'Orphée, très justement exprimées dans ses trois répliques. Les deux voix se mêlent quand Apollon et Orphée montent au ciel. Le duo, fortement rythmé, est agrémenté de vocalises. Après une ritournelle d'une douzaine de mesures retentit un chœur final à cinq voix, célébrant Orphée en un vrai mouvement d'*hosannah*. Les harmonies de ce chœur ainsi que celles de la ritournelle sont très hardies. Il se compose essentiellement de courtes phrases dont les formules se trouvent répétées une seconde fois sur un autre degré du ton d'*ut* majeur. Le même procédé caractérise la « moresque », danse qui termine l'œuvre dans cette même tonalité. Ce morceau de danse, qui était une innovation de l'école moderne d'alors, est plus une page instrumentale qu'un vrai divertissement chorégraphique[1].

1. La moresque est une danse rapide à trois temps; l'*Orfeo* n'est pas la seule partition où se remarque ce genre de danse. M. Henri Prunières, dans l'introduction de l'*Opéra Italien en France avant Lulli*, nous apprend, page XXXIX, qu'une comédie d'Andreini, *Li duo Leli simili*, publiée en 1622, se terminait aussi par une moresque. Les exemples de cette danse sont, en somme, rares. Ajoutons que ces divertissements, à l'époque de l'*Orfeo* comme en 1622, étaient exécutés par des danseurs et non par des ballerines. Ils servaient de conclusion banale à l'œuvre jouée; ils constituaient ce que nous appelons familièrement dans nos concerts classiques « le morceau du vestiaire ». C'est le moment où l'auditoire ayant donné toute la somme d'attention dont il est capable ne songe qu'à se retirer le plus tôt et le plus vite possible. Et il en était déjà ainsi au XVII[e] siècle en Italie comme en France!

*
* *

J'ai essayé de signaler les passages intéressants, émouvants de ce drame lyrique. Si l'on voulait les énumérer tous, il conviendrait de consacrer un volume à l'analyse de l'*Orfeo*. Mais, pour être équitable, il faut convenir que l'œuvre présente aussi quelques défauts aujourd'hui. Avouons, en effet, que l'audition de la partition intégrale ferait éprouver un peu de lassitude par l'effet de la répétition abusive de certaines ritournelles, par l'intervention de certains airs, de certains chœurs, qui jouent dans ces cinq actes un rôle moins actif que plastique. Et Monteverdi lui-même a dû juger que le ton sans relâche tendu, que le récitatif trop prodigué devenaient fatigants; aussi croyait-il bon de varier son œuvre au moyen de ces airs et de ces chœurs qui sont presque plaqués, tant ils ajoutent peu au drame musical. Est-ce que certaines pages de Wagner, avec leurs récits interminables et ressassés... à perte d'oreille, ne paraissent pas diffuses, même aux musiciens les plus avertis? Au nom de quelle religion artistique, intransigeante et sectaire, faudrait-il être condamné à subir ces longueurs? Ne demandons pas aux génies de savoir se borner; ce sont des fleuves au cours tumultueux; ils ne peuvent pas toujours, en leur superbe impétuosité, avoir l'exacte mesure qui les contiendrait comme le modeste ruisselet coulant doucement sur « la molle arène » dont parla Boileau. Endiguer le génie c'est vouloir en tuer l'inspiration; mais quand il s'agit de faire une vulgarisation de son œuvre, rien ne doit empêcher d'y pratiquer de pieuses coupures; et c'est à quoi s'est vouée l'incontestable autorité de M. Vincent d'Indy dans l'adaptation de l'*Orfeo* à la représentation scénique.

Ce qui apparaît hautement dans l'étude de la partition, c'est la tenue constante de l'œuvre. Que Monteverdi fasse des concessions à l'art pompeux et conventionnel de la tra-

gédie, ou qu'il cherche à être le peintre de la vie, à retrouver le battement du cœur humain au contact des passions, il sait rester noble; il ne cherche pas l'effet dans le succès facile de la virtuosité; il contraint sa musique à se modeler sur l'âme des personnages, et l'orchestre au même titre que la voix contribue à l'expression du drame.

Nous verrons au chapitre suivant que Monteverdi a su briller non seulement dans la tragédie mythologique, mais aussi dans un genre tout à fait opposé, l'opéra historique, dont l'*Incoronazione di Poppea* est l'exemple le plus complet. Nous ne possédons malheureusement pas les anneaux de cette chaîne esthétique qui nous permettrait de suivre une évolution aboutissant à des œuvres d'un art aussi diamétralement opposé. Trente-cinq ans séparent la naissance de l'*Orfeo* (1607) de celle du *Couronnement de Poppée* (1642). Des partitions intermédiaires, comme le *Ballo delle Ingrate* (1608), le ballet *Tirsi e Clori* (1619) et le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624), ne sont pas assez importantes et sont trop des œuvres de circonstance pour qu'on puisse se rendre compte des progrès que le musicien a pu faire sur lui-même. On ne peut que regretter plus amèrement la perte des drames lyriques qui marquèrent sa seconde manière.



Comment a-t-on pu obtenir la réalisation musicale de l'*Orfeo?* Quel était l'orchestre de cette première œuvre dramatique? Monteverdi a pris soin de satisfaire notre légitime curiosité dès la première page de la partition où se trouve l'énumération des instruments employés.

Il serait erroné de croire que l'orchestration de l'*Orfeo* soit l'indice d'un renouvellement. Monteverdi a certes cherché de nouvelles expressions dans le langage des sons : mais il a mis tout son génie à se servir des ressources instrumentales existantes, de telle sorte que sa partition est

un aboutissant de l'art ancien, mais non le coup de canon qui a abattu les antiques forteresses. On peut toutefois reconnaître qu'il a su simplifier la composition en se privant de vieux instruments par lui reconnus inutiles, telles les violes qu'il a remplacées par des violons ou du moins par des éléments ayant la forme du violon. Il faut dire aussi que l'*Orfeo* représente au point de vue technique le maximum du développement que l'orchestre pouvait avoir à l'époque; le duc de Mantoue n'allait point à l'économie quand il s'agissait d'une représentation théâtrale de l'importance de l'*Orfeo*. Il ménageait ses deniers en d'autres occasions moins retentissantes.

Monteverdi emploie deux *clavicembali*, que l'éditeur, se conformant au patois d'alors, appelle *gravicembani*, — c'étaient deux clavecins; plus deux *organi di legno* (orgues de bois) et un orgue *regale* (à jeux d'anche, imitant la voix humaine). Pour soutenir la basse continue, le musicien dispose de deux contrebasses de viole, trois violes de gambe, deux *chitarroni* (luths). A côté de ces basses, les cordes se composaient de deux petits violons à la Française (nous avons vu que c'étaient des pochettes) et dix *viole de braccio* (famille d'altos dessus, altos ténor et basse). A cette liste manquent les violons ordinaires qui ne sont pas mentionnés dans l'énumération, mais dont l'emploi est à plusieurs reprises exigé. Les instruments à vent étaient *un clarino con tre trombe sordine* (une trompette aiguë avec trois trompettes munies de sourdines). Ajoutez à ce groupe quatre trombones, deux cornets à bouquin, un *flautino alla vigesima seconda* (au deuxième acte, il est question de deux[1] *flautini*). Le *flautino alla vigesima seconda* est une petite flûte allongée qui joue à vingt tons au-dessus de l'*ut* habituel. Et pour terminer, une harpe double.

1. Ces augmentations peuvent n'être pas en contradiction avec l'énumération qui se trouve au commencement de la partition, car elles se rapportent souvent à des instruments disposés derrière la scène.

Comment les artistes de l'orchestre pouvaient-ils jouer une partition telle que celles qui nous ont été conservées, c'est-à-dire comme celle de l'*Orfeo*, par exemple, qui ne contient que la basse continue, partition semblable en ceci à toutes les autres de l'époque, manuscrites ou imprimées? Les musiciens improvisaient-ils l'accompagnement d'après les indications de la basse continue, brodaient-ils les ornements? Certes, le premier venu ne pouvait devenir instrumentiste d'orchestre au XVIe et au XVIIe siècles; il fallait une solide instruction musicale pour exécuter ce qu'on appelait alors « le contre-point d'improvisation ». Mais cette improvisation était toute relative puisque Monteverdi nous dit, dans une lettre qui a déjà été citée[1], que les répétitions de l'*Ariane* durèrent cinq mois. Il était nécessaire évidemment d'être un virtuose afin d'exécuter certaines ritournelles, certains canons, certaines imitations, comme on en trouve l'exemple dans le grand air d'Orphée au troisième acte : « *Possente spirto* ». J'ajouterai que ces ritournelles, ces fugues brèves, tous les ornements dont le compositeur fleurissait la symphonie, avaient pour but soit de mettre en lumière le talent d'un exécutant, soit aussi de permettre au chanteur de retrouver son souffle.

Ce qui caractérise l'orchestration de Monteverdi c'est la discrétion, la mesure avec lesquelles le compositeur dose les sons instrumentaux. Lorsque, par exemple, il nous introduit dans les Enfers, il se sert des cornets à bouquin et des trombones ; Gluck lui-même n'a pas procédé autrement cent soixante-six ans plus tard. Monteverdi réduit en général l'orchestre à sa plus simple expression. Ainsi, les deux airs d'Orphée, *Ei dorme* et *O dolcissimi lumi*, ainsi que le bel air de Caron au troisième acte, sont accompagnés par l'orgue. Le luth se joint à l'orgue dans le récit de la Messagère ou dans les interpellations d'Orphée : *Tu sei morta* ou encore *Questi campi di Tracia*. Le

1. Cf. p. 69.

clavecin et la guitare donnent toutes les consonances voulues à l'accompagnement du duo des Bergers, *In questo prato.*

C'est dans les *sinfonie*, les ritournelles, et certains chœurs que Monteverdi aggrave son orchestre, tant son génie le pousse à noter de façon presque réaliste tout ce qui constitue la vie. Et c'est sur ce point que ses adversaires l'ont le plus attaqué, sans du reste faire ressortir les qualités de cet art. Artusi, le plus acharné détracteur de Claudio, formule ainsi sa critique : « L'un chante en un mouvement rapide, l'autre en un mouvement lent; l'un prononce une syllabe, l'autre une autre; l'un monte à l'aigu, l'autre descend au grave; et il y en a un troisième qui n'est ni dans l'un ni dans l'autre. Avec toute la bonne volonté du monde, comment voulez-vous que l'esprit se reconnaisse dans ce torrent d'expressions »? Et dire que les Artusi d'aujourd'hui soutiendraient la thèse diamétralement contraire!

Mais si par instants rares on peut rencontrer quelques brousses touffues dans cette instrumentation, combien par ailleurs il faut reconnaître que l'accompagnement est souple et sinueux! Combien la mélodie aussi bien que le récitatif sont à découvert! Quelles audaces aussi dans la succession des sons, avec, pour but unique, la pénétration de la pensée poétique! Et comme nous sommes loin de l'opéra florentin avec ses fioritures, son *bel canto*, ses chœurs polyphoniques! Car dans l'*Orfeo* la plupart des chœurs sont homophones.

Je devrais aussi mentionnner, à propos des audaces dont je viens de parler, l'emploi des dissonances par Monteverdi. Le musicien ne craint pas de se servir librement non seulement de la septième ou de la neuvième, mais de tous les accords qu'il croit appropriés. C'est pour lui un moyen, ce n'est jamais un but. Lorsque Orphée, par exemple, a appris la mort d'Eurydice et pleure, *Tu sei morta, mia vita, ed io respiro!*, la voix commence sur le

la du basson par un *sol* dièze ; et ce frottement voulu est bien destiné à exprimer le chagrin, le sanglot, le hoquet qui empêchent le personnage en pleurs de donner la note juste. Je m'empresse d'ajouter que les libertés soi-disant prises par Monteverdi avec la syntaxe musicale ne lui sont pas particulières ; elles datent d'avant lui. Il en a simplement usé plus que ses prédécesseurs et ses contemporains parce qu'elles variaient pour lui le champ de l'expression musicale. C'est ainsi que pour décrire la tristesse angoissée de la Messagère, au troisième acte, il ne craint pas d'employer une quinte augmentée. Il est moderne en sachant rester classique ; aucune hardiesse ne le rebute quand il s'agit de peindre vrai.

Enfin, il importe d'appeler l'attention sur l'habileté sans pareille de l'écriture des voix. Il s'y connaissait en voix, le bon Monteverdi ; nombre de ses lettres l'attestent. Relisons celle[1] où il donne ses appréciations sur un contralto : « Je lui ai fait chanter un motet à l'orgue ; j'ai entendu une belle voix forte et étendue. En scène il arrivera très bien à donner toutes les notes sans peine ; il a un trille très bon et un honnête gosier... Il a quelques petits défauts : parfois la voix vient un peu de la gorge presque à la manière de M. Pandolfo ; et d'autres fois il la donne du nez ou bien encore il la laisse couler entre les dents, ce qui rend les paroles inintelligibles ; ou encore il ne donne pas la voix comme il le faudrait et ne la radoucit pas sur certaines notes. Mais de tout cela je suis sûr qu'il se corrigera dès qu'il en sera averti... »

Un musicien qui raisonne sur la voix avec une telle compétence pouvait, on le comprend de reste, écrire des pages modèles.

Ces pages vocales ou instrumentales nous en devons l'exhumation, je l'ai dit et ne saurais trop le répéter, à M. Vincent d'Indy qui a reconstitué l'*Orfeo* avec sa sûre

1. Lettre du 9 juin 1610.

érudition. La tâche n'était pas facile. La mélodie vocale n'existe dans l'édition *princeps* qu'avec l'accompagnement du *basso continuo* et non chiffré; pour l'harmonie, il n'a été guidé que par la partie de basse de la partition originale imprimée. Il a réussi, en tenant compte des moyens instrumentaux tout différents dont nous disposons aujourd'hui, à faire revivre une œuvre qui est un modèle. Le monde de la musique n'oubliera pas la première audition qui fut donnée à la Schola Cantorum le 25 février 1904[1]. On fut en admiration devant la richesse d'invention de cette musique, le public s'exalta à la scène de la Messagère et fut tout surpris de découvrir que déjà au début du XVII[e] siècle un musicien avait pu faire parler le langage de la souffrance ou de la passion, traduire le cri du cœur humain sans recourir à des accumulations de procédés musicaux, mais en donnant simplement libre cours à sa sensibilité, à son instinct d'artiste.

« Il composa son œuvre aimant, souffrant, combattant seul avec sa foi, avec sa passion et son génie, lentement, comme absorbé dans la vision de cette vie douloureuse et

1. Les interprètes étaient : mesdemoiselles Marie Pironnay (la Musique) Marthe Legrand (la Messagère), Laure Flé (Eurydice); MM. L. Bourgeois (Orphée), Jean David (premier berger), Tremblay (deuxième berger, un Esprit), mademoiselle Claire Hugon (troisième berger), M. Tarquini d'Or (Caron — un Esprit). M. Alexandre Guilmant était à l'orgue, M. Marcel Labey au clavecin, mesdemoiselles Ziélinska et Lénars jouaient de la harpe et du luth. Les chœurs et l'orchestre de la Schola étaient dirigés par M. Vincent d'Indy.

Il y eut une deuxième audition de l'*Orfeo* au profit d'une œuvre de bienfaisance au Théâtre Réjane, le 11 avril 1913. Mademoiselle Claire Croiza était la Messagère, mademoiselle Mellot-Joubert la Musique, mademoiselle B. Mendès une bergère, mademoiselle Suzanne Thévenet un berger; M. Robert Le Lubez chantait Orphée et M. Tarquini d'Or Caron. L'orchestre était dirigé par M. Marcel Labey et les chœurs par M. Robert Schmitz.

La Schola Cantorum a donné le 24 avril 1914, salle Gaveau, un concert consacré à Monteverdi, sous la direction de M. Vincent d'Indy. Outre la première audition intégrale de l'*Ariana* (voir page 71) elle a fait entendre l'*Orfeo*; la Musique était mademoiselle Marie Pironnay, la Messagère madame Marthe Philipp, Eurydice mademoiselle Emmy Ginnel, Orphée M. Tremblay, Caron M. Albert Gebelin.

courageuse qui avait nourri du plus chaud de son cœur les créations de son art »... Cette appréciation de Monteverdi par un de ses illustres compatriotes d'aujourd'hui, M. Gabriele d'Annunzio[1], servira de conclusion éloquente à ce chapitre sur la première œuvre musicale où un compositeur osa écrire ce qu'il ressentait, sans se soucier de la tradition, de la symétrie, des théories. L'*Orfeo* est vivant aujourd'hui, alors que les productions des Caccini, des Gagliano, des Peri, des Cavalieri, si respectueux de la technique, doivent se contenter de séjourner dans les bibliothèques ou de sommeiller dans la mémoire de quelques commentateurs.

1. *Le Feu* (*il Fuoco*), édition Treves, Milan, p. 161.

CHAPITRE XIV

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

Comment on a retrouvé cette partition oubliée jusqu'en 1888. – L'*Incoronazione di Poppea*, drame musical historique et humain. — Le livret de Busenello. — La partition.

L'*Incoronazione di Poppea* est la dernière œuvre dramatique importante qu'ait écrite Monteverdi. Sa représentation eut lieu en 1642, à Venise au théâtre SS. Giovanni e Paolo, appelé aussi théâtre Grimano. Le musicien devait mourir l'année suivante après avoir fait jouer à Plaisance un ballet, la *Vittoria d'Amore*[1].

Il avait soixante-quinze ans lorsqu'il livra au monde musical cette *Incoronazione* si neuve, si riche, si surprenante en sa variété, une vraie œuvre de jeune dans toute l'acception du terme.

Comment on a retrouvé cet ouvrage est un épisode qui vaut la peine d'être conté. Après avoir été accueilli avec un gros succès lors de son apparition à Venise et avoir été repris plusieurs fois avec fruit, le *Couronnement de Poppée* avait vu sa vogue décroître successivement avec les années ; la virtuosité vocale, l'importance croissante

1. Voir pp. 215-216.

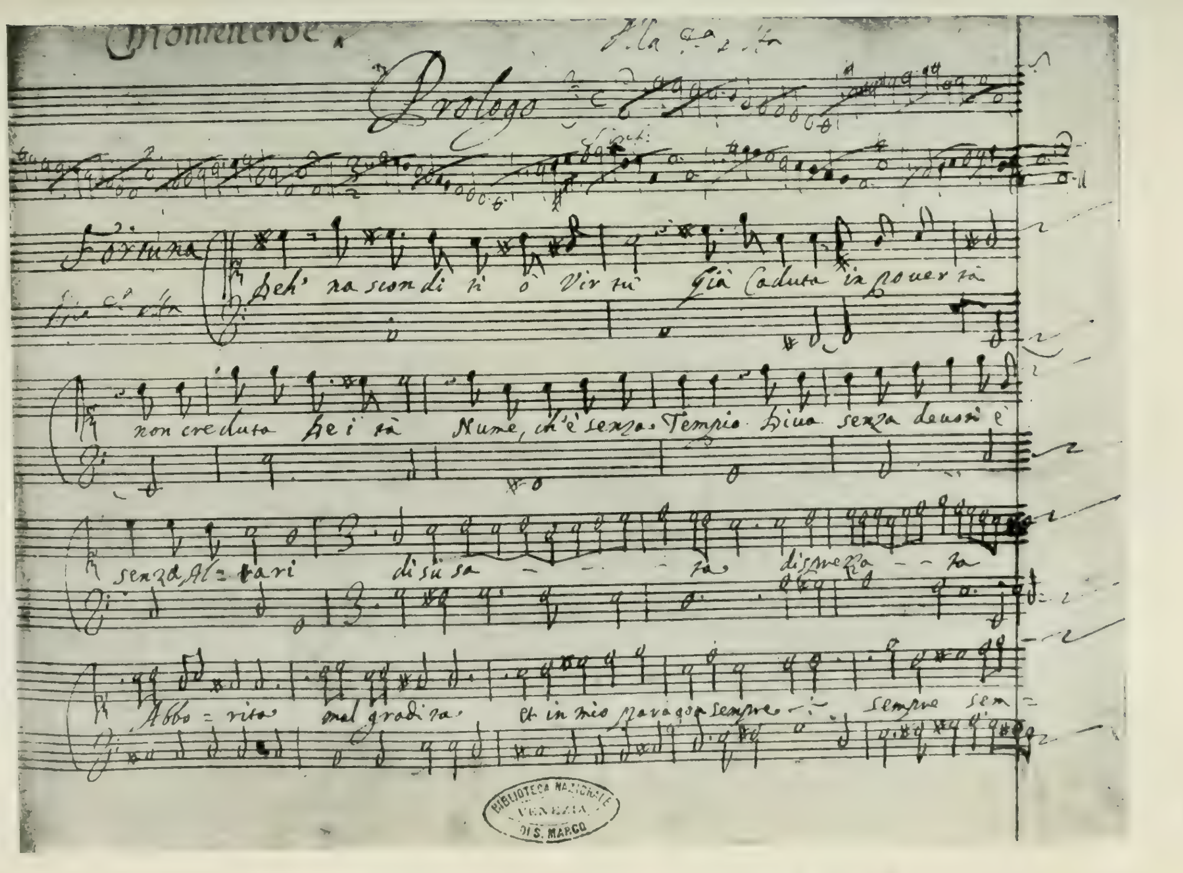
et déplorable de la mise en scène, le goût des gros effets de théâtre avaient peu à peu amoindri le pur sentiment musical et le sens de la vie qui faisaient le mérite de l'œuvre de Monteverdi. La partition, telle une princesse de féerie, s'endormit sous la poussière des années. On la considérait comme perdue; les musicographes prenaient soin de rappeler de temps en temps le nom de l'ouvrage; mais ce n'était qu'un souvenir mêlé de regrets.

En 1888, M. Taddeo Wiel[1], archiviste musical de la bibliothèque Saint-Marc, ayant dressé un beau jour le catalogue du fonds Contarini, découvrit parmi les richesses qui y étaient cachées, un manuscrit intitulé *Nerone :* c'était l'*Incoronazione di Poppea* depuis si longtemps recherchée ! Ce manuscrit avait été donné à la bibliothèque Saint-Marc en 1843 par Girolamo Contarini; il porte la cote CCCXXXIX.

Il est in-quarto oblong, relié en maroquin rouge avec dorure sur les plats. Sur le dos, on lit : *Nerone ossia l'Incoronazione di Poppea.* Il comprend 108 feuillets, soit 216 pages. Ces feuillets ont 0,212 centimètres de haut sur 0,291 de long et sont, malheureusement, rognés surtout en haut par un relieur malhabile. Sur la première page, dans le haut, à gauche, le mot *Monteuerde* (*sic*) et à droite *Prologo.* Aucun autre titre. A la fin aucune signature. L'encre du premier et du troisième actes est déjà très pâlie, celle du deuxième acte, par contre, paraît très fraîche et très noire. L'écriture de ce deuxième acte est soignée et présente fort peu de corrections; quelques pages sont biffées par un ou deux simples traits.

Le cahier n'est pas tout entier de Monteverdi; il est pour le deuxième acte l'œuvre d'un copiste à qui fut confié le soin d'ajouter l'acte manquant; ce copiste a dû faire son travail vers 1720 ou 1725; il s'en est acquitté avec

1. M. Taddeo Wiel est l'auteur d'un volume *I Teatri Musicali Veneziani del settecento,* dans lequel il dresse la liste de toutes les œuvres musicales représentées à Venise de 1701 à 1800. — Venise, Fratelli Visentini, 1897. (ICVI-600 pp.)



MANUSCRIT DE L'INCORONAZIONE DI POPPEA. PROLOGUE DE L'ACTE II

(Bibliothèque Saint-Marc à Venise, fonds Contarini

quelques incorrections, des omissions qui en ont rendu la lecture souvent malaisée. Une transcription du tout a été faite en 1904 par le musicographe allemand Hugo Goldschmidt qui en a publié une édition assez fidèle[1]. En 1905, la Schola Cantorum, qui avait révélé à Paris l'année précédente l'*Orfeo* de Monteverdi, résolut de faire connaître l'*Incoronazione* au même public; mademoiselle Marie-Louise Pereyra, élève de la Schola, avait entrepris une copie de l'original. Son maître, M. Vincent d'Indy, collationna ce travail avec soin et en publia en 1908 une sélection conforme à l'exécution qui avait été donnée en février 1905 par les soins de la Schola. La tâche n'était pas simple : le manuscrit, à part les *sinfonie* et les ritournelles qui sont pourvues d'indications orchestrales, présente comme accompagnement la notation sommaire de la basse continue. M. Vincent d'Indy a extrait de la partition les scènes typiques et il en a écrit la réalisation en profitant, comme il le dit dans la préface, « de l'expérience acquise par l'étude de l'*Orfeo* et d'autres partitions de la même époque. »

*
* *

Il n'est pas possible d'assimiler en quoi que ce soit l'*Incoronazione di Poppea* à l'*Orfeo*. L'une et l'autre partitions méritent notre admiration mais à des titres diamétralement opposés. L'*Orfeo*, malgré ses audaces, est académique, si j'ose employer cet anachronisme; mettons classique. Le *Couronnement* est l'œuvre où vous trouverez le moins de formules. Nulle n'est plus simple ni plus souple. Il n'est pas une inflexion de cette musique qui n'ait pour but de saisir la vie. C'est, si vous voulez, une partition réaliste composée avec le sens le plus profond de la beauté

1. Le tome II de l'ouvrage *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert* (Études pour l'histoire de l'Opéra italien au XVIIe siècle) est tout entier consacré au texte et à la musique de l'*Incoronazione*.

pure. Quelques notes de déclamation chantée, soutenues par un accompagnement singulièrement expressif, suffisent pour poser le décor, pour dessiner les caractères, pour faire vivre, vibrer, frémir l'action. Œuvre qui traduit avec une décevante servilité le terre-à-terre du réel, et qui trouve des accents d'une incomparable noblesse. Inspiration qui paraît primaire et qui est d'un raffinement inouï; structure qui déconcerte par sa naïveté et par sa perfection; absence apparente de métier qui cache une maîtrise de style sans aucune défaillance. Notre admirable Rameau et le grand russe Moussorgsky ont seuls tant de relief, tant de clarté, tant de précision. Cette musique est discrète, timide même, et elle révèle dans ses harmonies fines et presque cachées toute l'humanité d'une comédie de mœurs, toute la grandeur d'une tragédie antique.

Après avoir analysé le livret de Busenello[1], nous essaierons de déterminer la structure de cette indéfinissable partition où toute note a un sens, dépend de sa voisine ou la commande, et où tout semble improvisé, capricieux, fantaisiste. Musique ailée, insaisissable, mais souverainement dirigée et classée; elle a l'air d'être un accident de génie; et quand on la considère de près, on s'aperçoit que Monteverdi est conscient de toutes les chances d'immortalité dont il a doté son *Incoronazione di Poppea.*



Francesco Busenello a puisé le sujet de son *opera musicale* (ainsi est intitulé le livret du *Couronnement*) dans les *Annales* de Tacite. Après avoir obtenu du Sénat de Rome l'exil de Sylla et de Plautus, Néron fait assassiner ces deux sénateurs ; et voici comment s'enchaîne ce crime avec la répudiation d'Octavie en faveur de Poppée[2] :

1 Sur Busenello, cf. pp. 215-216.

2. TACITE. — *Annales*, livre XIV, traduction J.-L. Burnouf, éd. Hachette, pp. 331 et suiv.

« LX. — Néron n'eut pas plutôt reçu le décret du Sénat, que, voyant tous ses crimes érigés en vertus, il chasse Octavie sous prétexte de stérilité ; ensuite il s'unit à Poppée. Cette femme, longtemps sa concubine, et toute-puissante sur l'esprit de son amant, devenu son époux, suborne un des gens d'Octavie, afin qu'il l'accuse d'aimer un esclave ; on choisit, pour en faire le coupable, un joueur de flûte, natif d'Alexandrie, nommé Eucérus. Les femmes d'Octavie furent mises à la question, et quelques-unes, vaincues par les tourments, avouèrent un fait qui n'était pas ; mais la plupart soutinrent constamment l'innocence de leur maîtresse. Une d'elles, pressée par Tigellin, lui répondit qu'il n'y avait rien sur le corps d'Octavie qui ne fût plus chaste que sa bouche. Octavie est éloignée cependant, comme par un simple divorce, et reçoit, don sinistre, la maison de Burrhus et les terres de Plautus. Bientôt elle est reléguée en Campanie, où des soldats furent chargés de sa garde. De là beaucoup de murmures ; et, parmi le peuple, dont la politique est moins fine, et l'humble fortune sujette à moins de périls, ces murmures n'étaient pas secrets. Néron s'en émut et, par crainte bien plus que par repentir, il rappela son épouse Octavie.

« LXI. — Alors, ivre de joie, la multitude monte au Capitole et adore enfin la justice des dieux ; elle renverse les statues de Poppée ; elle porte sur ses épaules les images d'Octavie, les couvre de fleurs, les place dans le Forum et dans les temples. Elle célèbre même les louanges du prince et demande qu'il s'offre aux hommages publics. Déjà elle remplissait jusqu'au palais de son affluence et de ses clameurs, lorsque des pelotons de soldats sortent avec des fouets ou la pointe du fer en avant, et la chassent en désordre. On rétablit ce que la sédition avait déplacé, et les honneurs de Poppée sont remis dans tout leur éclat. Cette femme, dont la haine, toujours acharnée, était encore aigrie par la peur de voir ou la violence du peuple éclater plus terrible, ou Néron, cédant

au vœu populaire, changer de sentiments, se jette à ses genoux et s'écrie : « qu'elle n'en est plus à défendre son hymen, qui pourtant lui est plus cher que la vie ; mais que sa vie même est menacée par les clients et les esclaves d'Octavie, dont la troupe séditieuse, usurpant le nom de peuple, a osé en pleine paix ce qui se ferait à peine dans la guerre, que c'est contre le prince qu'on a pris les armes ; qu'un seul chef a manqué et que, la révolution commencée, ce chef se trouvera bientôt : qu'elle quitte seulement la Campanie et vienne droit à Rome, celle qui, absente, excite à son gré les soulèvements ! Mais Poppée elle-même, quel est donc son crime? qui a-t-elle offensé? Est-ce parce qu'elle donnerait aux Césars des héritiers de leur sang que le peuple romain veut voir plutôt les rejetons d'un musicien d'Egypte assis sur le trône impérial? Ah ! que le prince, si la raison d'Etat le commande, appelle de gré plutôt que de force une dominatrice, ou qu'il assure son repos par une juste vengeance ! Des remèdes doux ont calmé les premiers mouvements ; mais si les factieux désespèrent qu'Octavie soit la femme de Néron, ils sauront bien lui donner un époux. »

« LXII. — Ce langage artificieux, et calculé pour produire la terreur et la colère, effraya tout à la fois et enflamma le prince. Mais une esclave était mal choisie pour asseoir les soupçons ; et, d'ailleurs, l'interrogatoire des femmes les avait détruits. On résolut donc de chercher l'aveu d'un homme auquel on pût attribuer ainsi le projet d'un changement dans l'Etat. On trouva propre à ce dessein celui par qui Néron avait tué sa mère, Anicet, qui commandait, comme je l'ai dit, la flotte de Misène. Peu de faveur, puis beaucoup de haine, avait suivi son crime ; c'est le sort de celui qui prête son bras aux forfaits d'autrui ; sa vue est un muet reproche. Néron fait venir Anicet et lui rappelle son premier service : « Lui seul avait sauvé la vie du prince des complots de sa mère ; le moment était venu de mériter une reconnaissance non moins

grande, en le délivrant d'une épouse ennemie. Ni sa main ni son épée n'avaient rien à faire ; qu'il s'avouât seulement l'amant d'Octavie. » Il lui promet des récompenses, secrètes d'abord, mais abondantes, des retraites délicieuses, ou, s'il nie, la mort. Cet homme, pervers par nature, et à qui ses premiers crimes rendaient les autres faciles, ment au delà de ce qu'on exigeait, et se reconnaît coupable devant plusieurs favoris, dont le prince avait formé une sorte de conseil. Relégué en Sardaigne, il y soutint, sans éprouver l'indigence, un exil que termina sa mort.

« LXIII. — Cependant Néron annonce par un édit que, dans l'espoir de s'assurer de la flotte, Octavie en a séduit le commandant ; et, sans penser à la stérilité dont il l'accusait naguère, il ajoute que, honteuse de ses désordres, elle en a fait périr le fruit dans son sein. Il a, dit-il, acquis la preuve de ces crimes ; et il confine Octavie dans l'île de Pandataria. Jamais exilée ne tira plus de larmes des yeux témoins de son infortune. Quelques-uns se rappelaient encore Agrippine bannie par Tibère ; la mémoire plus récente de Julie, chassée par Claude, remplissait toutes les âmes. Toutefois, l'une et l'autre avaient atteint la force de l'âge ; elles avaient vu quelques beaux jours, et le souvenir d'un passé plus heureux adoucissait les rigueurs de leur fortune présente. Quant à Octavie, le jour de ses noces fut pour elle un jour funèbre : elle entrait dans une maison où elle ne devait trouver que sujets de deuil, un père, puis un frère empoisonnés coup sur coup, une esclave plus puissante que sa maîtresse, Poppée, ne remplaçant une épouse que pour la perdre, enfin une accusation plus affreuse que le trépas.

« LXIV. — Ainsi une faible femme, dans la vingtième année de son âge, entourée de centurions et de soldats, et déjà retranchée de la vie par le pressentiment de ses maux, ne se reposait pas encore dans la paix de la mort. Quelques jours s'écoulèrent et elle reçut l'ordre de mourir. En

vain elle s'écrie qu'elle n'est plus qu'une veuve, que la sœur du prince ; en vain, elle atteste les Germanicus, leurs communs aïeux, et jusqu'au nom d'Agrippine, du vivant de laquelle, épouse malheureuse, elle avait du moins échappé au trépas : on la lie étroitement et on lui ouvre les veines des bras et des jambes. Comme le sang, glacé par la frayeur, coulait trop lentement, on la mit dans un bain très chaud dont la vapeur l'étouffa ; et, par une cruauté plus atroce encore, sa tête ayant été coupée et apportée à Rome, Poppée en soutint la vue. Des offrandes pour les temples furent décrétées à cette occasion ; et, je le remarque, afin que ceux qui connaîtront, par mes récits ou par d'autres, l'histoire de ces temps déplorables, sachent d'avance que, autant le prince ordonna d'exils ou d'assassinats, autant de fois on rendit grâces aux dieux, et que ce qui annonçait jadis nos succès signalait alors les malheurs publics... »

En tête du livret se trouve un argument qu'il importe de citer, argument qui laisse prévoir les libertés que Busenello a cru devoir prendre avec le texte de l'historien latin :

« Néron amoureux de Poppée, l'épouse d'Otton, envoie celui-ci, sous prétexte d'une ambassade, en Lusitanie pour pouvoir se livrer à son amour sans être troublé — c'est ce que rapporte Cornélius Tacite. Ici la fiction libre entre en jeu. Otton, désespéré de se voir privé de Poppée, se tourmente et exhale sa douleur en plaintes amères. Octavie, l'épouse de Néron, lui ordonne de tuer Poppée. Otton le promet, mais comme le courage lui manque pour exécuter sa promesse, il se déguise en revêtant les costumes de Drusille, laquelle, amoureuse de lui, espère le conquérir ainsi. Il pénètre dans le jardin de Poppée. Le dieu d'Amour fait échouer les desseins d'Otton. Néron répudie Octavie malgré les conseils de Sénèque et prend Poppée pour épouse. Sénèque meurt et Octavie est bannie de Rome. »

Cet argument est-il de Busenello ? Peut-être a-t-il été ajouté après coup par l'éditeur du livret publié en 1656. Ce qui est sûr c'est qu'il est incomplet.

Il ne fait que côtoyer le sujet et en donner un aperçu qui manque d'exactitude. Essayons, malgré la difficulté que présente cette action bourrée d'épisodes, de la résumer scène par scène le plus brièvement possible[1].

Dans un court prologue, la Fortune, la Vertu et l'Amour vantent leur pouvoir; et l'Amour annonce qu'il restera vainqueur.

Au premier acte, dont le décor nous montre la porte du palais de Néron, Otton, revenant de Lusitanie, va rentrer dans ses foyers quand il aperçoit devant sa maison deux soldats qui sont les gardes de Néron. Il sait, hélas ! ce que cela signifie et il se retire. Et les deux soldats échangent familièrement des confidences qui sont une ingénieuse exposition et mettent le spectateur au courant du drame.

A ce moment, Poppée et Néron pénètrent sur la scène pour prendre congé l'un de l'autre au milieu de serments d'éternel amour et d'éternelle fidélité. Et voici qu'Arnalte, la nourrice de Poppée, cherche à dissuader sa maîtresse de cette union qui n'est dictée que par l'ambition. Poppée tourne ces conseils en dérision. Paraît Octavie qui aime toujours Néron ; elle confie sa douleur à sa nourrice ; celle-ci lui conseille de prendre un amant. Octavie refuse avec indignation. Sénèque cherche à la consoler en lui donnant de sages avis. Le page d'Octavie raille le philosophe. Voici maintenant l'intervention du surnaturel en plein drame historique : la déesse Pallas apparaît pour prédire à Sénèque sa mort prochaine. Sur ces entrefaites, Néron a convoqué Sénèque au palais ; il lui fait part de sa

1. Il y a de sérieuses différences entre le livret imprimé et le texte qui se trouve sur le manuscrit musical. Le livret est composé de scènes incidentes sans lien très réel des unes avec les autres ; le musicien en a développé quelques-unes et en a omis d'autres, selon le plus ou le moins d'intérêt qu'elles lui paraissaient présenter.

détermination de répudier Octavie et d'épouser Poppée; la raison de cette répudiation est la stérilité d'Octavie. Poppée revient auprès de Néron; ils sont ardemment épris l'un de l'autre. Néron promet à Poppée de l'épouser; il lui promet aussi la tète de Sénèque. Otton fait une dernière démarche pour ramener sa femme à lui; mais celle-ci le repousse. Otton, certain qu'il ne sera pas épargné par la fureur de Néron, décide d'agir le premier en assassinant Néron. Drusilla avoue à Otton sa tendresse. Otton essaie de bannir le souvenir de Poppée et de faire bon accueil aux déclarations de Drusilla; mais c'est Poppée qu'il aime et dont il garde au fond du cœur l'ardente image[1].

Au deuxième acte, qui a pour cadre le palais de Sénèque, Mercure vient annoncer à Sénèque que sa dernière heure est arrivée. En effet, dans la scène suivante, le philosophe écoute sa sentence de mort qu'a prononcée Néron et qui lui est lue par Libertus, le capitaine des Prétoriens; puis il prend congé de ses familiers en larmes. Ici la Vertu arrive avec un chœur de Vertus pour chanter le courage et la mort de Sénèque[2]. Ce chœur est suivi de l'intermède galant, romanesque, du Page et la Demoiselle (*il Valletto e la Damigella*), qui dans un décor nouveau — une galerie du palais — échangent en un ton badin des dé-

1. Le texte italien est plus expressif : *Drusilla ho in bocca, e ho Poppea nel core*, « J'ai Drusilla au bout des lèvres (littéralement, dans la bouche) et Poppée dans le cœur. »

2. On trouve dans ce chœur, qui n'a du reste pas été mis en musique par Monteverdi, des *concetti* dans ce goût (réplique de Sénèque): « Petit poignard, fer menu, tu seras la clef qui m'ouvrira les veines sur la terre et les portes du ciel dans l'Eternité. » Voici le texte original:

Breve coltello,
Ferro minuto,
Sarà la chiave
Che m'aprira
Le vene in terra
E in Ciel le porte dell' eternita.

On ne peut qu'approuver Monteverdi d'avoir éliminé de sa partition ces vers madrigalesques que nous qualifierions peut-être de mirlitonesques s'ils avaient échappé à la Muse d'un de nos modernes librettistes.

clarations d'amour. L'action du drame reprend ensuite dans le palais de Néron. Le César, entouré de ses amis Lucain, Pétrone et Tigellin, chante les charmes de Poppée après qu'on est venu lui annoncer la mort de Sénèque. Puis c'est un duo d'amour entre Néron et Poppée (ce duo n'a pas été mis en musique par Monteverdi). Voici Otton qui vient exposer ses hésitations : la froide raison lui ordonne de tuer Poppée et son cœur lui commande de l'épargner : Otton, en effet, l'aime encore profondément. Octavie insiste auprès de ce dernier pour qu'il en finisse avec Poppée ; s'il ne se résout pas à agir, elle le menace de l'accuser auprès de Néron d'avoir attenté à son honneur. Drusilla peint avec exaltation au Page et à la Nourrice son amour pour Otton ; elle lui prètera ses vètements afin qu'il ne puisse pas être reconnu quand il tuera Poppée. Poppée confie à Arnalte son vœu le plus cher de devenir la femme de l'empereur Néron, et Arnalte l'endort en la berçant de ce doux espoir. L'Amour descend du ciel et, pendant le sommeil de Poppée, plaint la pauvre humanité d'ètre si imprévoyante. Enfin, Otton, qui a revètu les vètements de Drusilla, est arrèté par l'Amour au moment où il va exécuter son projet. Arnalte appelle à l'aide et l'Amour se réjouit d'avoir empêché un crime.

Au troisième acte, Drusilla est heureuse de voir approcher la mort de sa rivale. Mais voici que des licteurs viennent l'arrèter et la conduisent à Néron. Elle se déclare coupable pour sauver Otton. Ce dernier intervient et avoue hautement qu'il a été poussé à l'assassinat de Poppée par Octavie. Néron est ravi d'avoir un prétexte sérieux pour répudier cette dernière ; il use de clémence envers Otton et ne le condamne qu'à l'exil. Drusilla le suivra ; quant à Octavie, elle est non seulement répudiée, mais bannie. Néron et Poppée se réjouissent d'avoir pu se rendre maîtres du dernier obstacle à leur union et veulent que leur mariage soit célébré le jour même. Octavie dit un solennel adieu à Rome. Arnalte chante la joie de voir Poppée impéra-

trice[1]. Dans la grande salle du palais de Néron, Poppée est couronnée en présence des consuls, des tribuns et du peuple assemblé. Le drame se termine dans le livret par l'intervention de Vénus et d'un chœur d'Amours qui glorifient Poppée ; dans la partition c'est un duo de Néron et de Poppée qui exaltent leur passion.

*
* *

Il m'a semblé utile de donner cet aperçu pour ainsi dire juxtalinéaire du livret de Busenello afin d'indiquer de quoi est fait le drame que Monteverdi a eu à mettre en musique. Il est facile de montrer que ce drame possède en soi dans sa partie historique toutes les qualités de sincérité, de réalisme même, destinées à donner de la vie à une œuvre d'art, toute la profondeur nécessaire pour étudier et fouiller des caractères et des personnages composés dans une des époques les plus significatives de la Rome impériale. Mais ce tableau, ou plutôt cette succession de tableaux très observés, d'une humanité constante, fait place, par instants, nous l'avons vu, à une série d'épisodes épinglés en marge de l'action principale ; ceci c'est le sacrifice des auteurs à la forme traditionnelle des poèmes d'opéra.

Les interventions de l'Amour, de la Fortune, de Vénus, de Pallas, dans ce drame historique, nous instruisent de ce que le public vénitien exigeait en ce temps-là. Il fallait que, coûte que coûte, l'Amour conduisît le drame, « Ces lieux communs de morale lubrique », comme les a flétris Boileau, étaient la raison d'être du théâtre. N'a-t-il pas fallu, plus tard, à des générations entières l'intercalation d'un ballet pour leur permettre de subir l'audition d'un opéra? L'apparition de l'Amour et des autres dieux ou demi-dieux tombés de l'Olympe dans l'*Incoronazione di*

1. Cette scène n'a pas été mise en musique.

Poppea avait pour but de faire succéder aux scènes d'émotion, de terreur ou de conflit passionnel, des scènes plus gracieuses où l'esprit se détendait. Souvent ces personnages mythologiques servent à préparer l'action ou à épiloguer sur les événements.

Une des plus notoires parmi ces scènes épisodiques est celle du Page et de la Demoiselle. Là, nous sommes en pleine comédie musicale et non plus dans le drame. C'est un intermède plaisant, quasi-bouffon, une scène de « flirt » comique, si je peux employer cette expression, une scène qui ressemble à ces divertissements insérés par Molière dans le *Bourgeois gentilhomme*, par exemple, ou dans le *Malade imaginaire*, dont Marc-Antoine Charpentier écrivit la musique. Dans cette dernière œuvre, les danses de Polichinelle ont-elles le moindre rapport avec la peinture du caractère d'Harpagon? Et il faut cependant l'avouer, ce ne sont pas ces épisodes qui sont musicalement la partie la moins réussie dans la partition de Monteverdi comme dans celle de Marc-Antoine Charpentier.

Mais rentrons dans le drame qui nous occupe et examinons-en les divers caractères. C'est Néron cauteleux, cherchant à mettre la justice de son côté lorsqu'il veut se séparer d'Octavie; la raison de stérilité ne lui paraît pas assez valable; il attendra pour sévir d'avoir la conviction ou tout au moins la présomption qu'Octavie a été l'inspiratrice de l'assassinat de Poppée. Et dans les épanchements de Néron avec Poppée, quelles ardeurs, quelle sensualité! Le caractère de Poppée n'est pas moins bien tracé : c'est l'altière Romaine qui ne reculera devant rien pour réaliser sa folle ambition ; elle sait son pouvoir sur Néron, elle en joue : ce César vaniteux, elle le flatte astucieusement; ce voluptueux, elle l'enveloppe de sa câlinerie. A côté de ces deux figures, Otton apparaît, malgré ses intentions criminelles, comme un personnage conservant quelque noblesse. Il veut tuer Poppée, mais c'est qu'elle le trompe avec cynisme et qu'il l'aime d'une tendresse aussi pure

que l'amour de Néron est charnel. Je disais qu'il voulait la tuer; mais comme il manque de décision! Il faut qu'Octavie le pousse pour qu'il aille au crime. Et lorsque le complot est découvert, avec quelle loyauté Otton vient s'accuser à la place de Drusilla qui s'était avouée coupable pour le sauver! Quant à Octavie, c'est la résignée, étrange résignée, direz-vous, puisqu'elle ne rêve que de faire assassiner Poppée. Mais n'est-ce pas là un trait du caractère romain? Elle s'est courbée d'abord devant le malheur qui fond sur elle; or, à un moment elle sent que la partie est perdue; que risque-t-elle de plus en essayant de supprimer sa rivale? Enfin, le caractère de Sénèque est d'une telle grandeur calme, d'une telle sérénité stoïque, qu'il apparaît comme un saint au milieu de tous ces personnages aux vertus contingentes.

Certes, l'œuvre de Busenello est disparate et manque d'unité; mais il faut savoir gré au poète, abstraction faite des scènes d'extériorité ou des concessions à la mode du temps, d'avoir tracé des caractères d'où découle logiquement l'action et dont la justesse psychologique pouvait inspirer le musicien. Nous allons voir, du reste, que Monteverdi a su faire sortir du poème de Busenello avec une pénétration géniale une partition qui en exprime la pensée intime; il a su traduire la vérité avec poésie et la poésie avec vérité.



Une *sinfonia* majestueuse sert de fronton à la partition; *sinfonia* qui n'a aucun rapport avec le drame et qui n'a d'autre but que de solliciter l'attention du spectateur. Puis, dès le lever du rideau, la Fortune prend la parole en un récit à la fois gracieux et plein de mouvement, souligné par une basse éminemment riche, où s'accumulent les dissonances, où des kyrielles de notes de passage se glissent sur les harmonies fondamentales et diaprent l'accompagnement de couleurs inattendues. La

statue ici n'est plus seulement sur la scène, elle s'élève sur le domaine de la basse ; elle y a son rôle particulier ; et ce que le chant ne peut arriver à exprimer, l'accompagnement le traduit avec un rare bonheur. Ce n'est du reste pas dans cette scène seulement qu'il prend de l'importance ; voyez comme il est traité dans la scène comique du Page avec Sénèque et Octavie, dans le dialogue final du premier acte entre Otton et Drusilla, dans la scène du deuxième acte où Drusilla exalte son amour pour Otton, dans la berceuse que chante l'Amour à la fin de cet acte, et enfin dans la mordante réplique que fait au troisième acte Otton à Néron : *Signor, non son punito*. La partie grave ici complète la pensée du chant ; ainsi, dans un *lied* de Schumann, l'accompagnement commente l'idée du poète et imagine même avec une indépendance complète une idée-sœur secondaire, ou bien encore crée l'atmosphère dans laquelle le musicien veut transporter l'auditeur. Le prologue se termine par un duo entre la Fortune et la Vertu, duo qui manque d'éclat. Il convient enfin de remarquer que la Fortune, la Vertu et l'Amour s'expriment couramment dans toute cette scène, soit dans les *soli*, soit dans les duos, par le moyen de roulades. Pourquoi Monteverdi emploie-t-il cette forme vocale alors que les autres personnages de son drame et de ses œuvres antérieures ne se servent de la vocalise que très rarement? Je serais tenté de croire que le musicien a voulu par là indiquer au public que ce sont des personnages allégoriques et bien établir que les spectateurs se trouvaient en pleine convention. Nous verrons plus loin [1] que Monteverdi revient aux vocalises, mais cette fois avec logique.

Le premier acte débute par le monologue d'Otton rentrant chez lui et se lamentant sur son malheur conjugal. Cette page mélodique est un vrai tableau et peint la douleur résignée de ce mari qui, malgré l'évidence aveuglante,

1. Cf. pp. 289 et 295.

ne peut se détacher de la femme qu'il aime. Le morceau est écrit dans un sentiment de tendresse lyrique très approprié à la situation.

La scène des deux soldats qui montent la garde offre un mélange vraiment admirable de style noble, de style enjoué, et même populacier, de tragique et de comique. Vous trouverez plus loin la tirade dans laquelle l'un d'eux parle de l'Empire en danger; aussitôt le langage s'élève en même temps qu'il devient fleuri : c'est la nature riante et féconde qui succède à la vue désolée d'un quartier suburbain. Dans les récitatifs Monteverdi fait effort, par la légèreté de l'accompagnement, par la souplesse intentionnellement vide de la basse, pour rendre le ton de la conversation d'un soldat qui n'est qu'un homme du peuple et aussi le chuchotement de l'inférieur qui craint d'être surpris par Néron. Certes, le musicien n'a pas encore atteint à la volubilité ailée du *recitativo secco* qui sera employé plus tard dans l'*opera buffa ;* mais il a abandonné déjà le *parlando* lourd de l'opéra antérieur. Et quelle ampleur, quel souffle dans la phrase du premier soldat (phrase que Monteverdi a enlevée au rôle du second pour la faire dire par le premier soldat)!

La nostra Imperatrice
Stilla se stessa in pianti,
E Neron per Poppea la vilipende!
L'Armenia si rebella,
Et egli non ci pensa!
La Pannonia dà all'armi, ei se ne ride!
Cosi per quanto io veggio,
L'impero se ne va di male in peggio...

« Notre impératrice se consume en plaintes, et Néron la délaisse pour Poppée! L'Arménie se révolte, et il n'y pense pas! La Pannonie est en armes, et il rit!... » Mais Monteverdi a supprimé les deux derniers vers de la réplique : « Par tout ce que je vois, l'empire va de mal en

pis ». Pourquoi les a-t-il supprimés? Certainement parce qu'ils faisaient longueur, parce que sur les mots *la Pannonia da all' armi*, sur la répétition *da all' armi* du texte musical et surtout sur la petite vocalise mesurée qui souligne le *ei se ne ride* (et il rit!), le maximum de l'effet dramatique était obtenu. Souvent Monteverdi a apporté d'aussi grandes modifications au livret de l'*Incoronazione*. Je pourrais les signaler au fur et à mesure qu'elles se présentent, si je ne craignais d'allonger inutilement cette analyse. Souvent aussi le compositeur ne s'est pas borné à des suppressions de vers; il a, nous l'avons vu plus haut, négligé de mettre en musique des scènes entières, ces scènes mythologiques dont il sentait si bien l'inutilité dramatique, mais qui étaient une aumône jetée aux spectateurs routiniers de l'époque; il a même remplacé des *soli* du livret par des *duos*. Monteverdi se montre pour ainsi dire à chaque page dans cette œuvre non seulement un musicien, mais encore un vrai poète et un homme de théâtre. Ah! nous sommes loin du Monteverdi docile qui, au début de sa carrière, se soumettait respectueusement au texte de ses librettistes. Il y a tout un monde entre ces deux façons de mettre en musique l'*Orfeo*, par exemple, et l'*Incoronazione*, le monde d'un génie qui ne s'ignore plus.

Ici se place la scène où Néron et Poppée apparaissent, Nous ne pouvons pas supposer que le librettiste et le musicien aient choisi pour décor des impériales amours le même cadre que celui où les deux soldats viennent de se faire leurs confidences. La scène, par un artifice quelconque, un rideau qui s'ouvrait, a dû représenter cette fois l'atrium d'un palais; et dans un coin, côté cour ou jardin, des massifs de fleurs et de plantes rares, Otton écoutant caché les aveux de Poppée et de Néron. Ici la musique se fait tendre, gracieuse; ce sont presque les adieux de Roméo et de Juliette. Une phrase douce et simple, qui, par la répétition, s'échauffera, deviendra pressante et passionnée, *Signor, deh! non partire*, crée une unité à toute cette scène admirable et est

employée comme un vrai *leitmotiv.* Il faut remarquer aussi, dès la deuxième mesure, sur le mot *deh* l'accord de septième diminuée anticipé sur l'accord de basse *ut* dièse de la mesure suivante. Monteverdi emploie ce procédé quand il veut exprimer la douleur. Mais il n'y a pas seulement dans ce duo des modulations destinées à marquer la plainte. Avec quel charme ensorcelant se développe la phrase de Poppée : *Signor*, *sempre mi vedi*, *mai non mi vedi*, « Seigneur, chaque jour tu me vois, mais tu ne m'as pas encore vue[1] » ! Cette phrase, avec son roucoulement obstiné de tourterelle sur le *sempre*, est une des plus séduisantes de cet admirable duo ; et la réponse de Néron, *Non temer* (ne crains rien), où la voix imite le dessin de l'accompagnement, est bien celle qu'on attendait pour exprimer la fermeté et la confiance.

La scène entre Poppée et la vieille nourrice Arnalte n'est au point de vue du livret qu'une scène de bavardage. Mais par la musique elle concentre sur elle un intérêt de tout premier ordre et elle montre quel précurseur génial a été Monteverdi. Elle présente un thème qui revient obstinément à chaque réplique de Poppée. Nous avons vu Néron rassurer dans la scène précédente Poppée sur la phrase *Non temer*. Ici Poppée, aux prises avec Arnalte qui essaie de lui démontrer l'inutilité d'un mariage avec Néron, répond à chaque objection par un *No*, *non temo*, qui se reproduit quatre fois avec une progression pour en rehausser l'effet, tandis qu'une phrase, *Per me guerreggia*, *Amor* (Pour moi, combats, Amour), reparaît trois fois sans modification aucune pour bien établir l'assurance inébranlable qu'a Poppée de monter sur le trône. Cet emploi de

1. Une trentaine d'années plus tard, en 1670, Racine qui ne connaissait sûrement pas le livret de Busenello, prêtait dans *Bérénice*, acte I[er], scène IV, les vers suivants à Antiochus :

> .... Je fuis des yeux distraits
> Qui, me voyant toujours, ne me voyaient jamais.

Le rapprochement est curieux.

deux vrais *leitmotiv* est non seulement d'un musicien, mais d'un penseur qui a pénétré toute la psychologie de son personnage dramatique. Il faut ajouter que le *No, non temo* et l'autre phrase ne se trouvent qu'une seule fois dans le livret de Busenello; c'est Monteverdi seul qui a su en faire jaillir par la répétition toute l'intensité. A la fin de cette scène si expressive, dans la dernière réplique d'Arnalte, la Nourrice fléchit sur la phrase gracieuse *Che ti possano*, précédée d'un *Ben sei pazza* (Eh bien ! sois folle) qu'elle lance à sa maîtresse après s'être convaincue de l'inutilité de ses objections; et le *Ben sei pazza* revient avec entêtement dans la bouche de la Nourrice. L'effet comique de cette idée musicale est évident.

Mais voici Octavie qui vient exhaler son chagrin d'avoir perdu son bonheur conjugal. Le récitatif, de style pathétique, est superbe avec son accompagnement où abondent les dissonances, où les points d'orgue semblent prolonger la douleur. Ici rien de déclamatoire, c'est du chant parlé; la phrase est large mais sobre, d'une tristesse majestueuse qui est bien celle d'une reine ayant conscience de son rang. Quelle rancœur décrit la musique sur les mots : *Nerone, dove sei!* (Où es-tu, Néron!) et sur la réponse que la Reine se fait à elle-même : *In braccio di Poppea!* Ce langage de la femme outragée ne perd son calme qu'au moment où Octavie supplie Jupiter de lancer ses foudres sur Néron, *Giove, ascolta mi tu* (Jupiter, écoute-moi) et sur le mot répété *fulmini* (les foudres) des vocalises descendantes déchirent la ligne du chant. Nous retrouverons cet emploi raisonné de la vocalise dans d'autres scènes, par exemple celle du deuxième acte, où Néron éclate de joie lorsqu'il apprend la mort de Sénèque, et celle du début du troisième acte où Drusilla chante le bonheur d'être aimée par Otton.

Comme l'art dramatique vit de contrastes, Monteverdi nous fait redescendre des hauteurs où plane la douleur d'Octavie dans la trivialité du langage de la Nourrice,

lorsqu'elle conseille à la Reine de déshonorer le lit de Néron avec un amant et lorsqu'elle lui démontre la joie de cette vengeance. Et il faut signaler la phrase *Fa riflezzo al mio discorso* (Réfléchis bien à ce que je te dis) qui se reproduit par deux fois pour bien corroborer ces conseils de femme du peuple. Il faut convenir au surplus que cette apostrophe de la Nourrice aurait besoin d'être allégée par certaines coupures.

La scène suivante, qui porte le numéro VI dans la partition de Goldschmidt, se relie logiquement à celle que nous venons de voir, en ce sens que Sénèque cherche à consoler Octavie en lui démontrant que de la vertu seule dépend tout bonheur, et que le Page (*il Valletto*) se moque du philosophe et de la philosophie qu'il ne comprend pas. Le discours de Senèque était difficile à traduire musicalement; et Monteverdi n'a en somme pas réussi et ne pouvait pas réussir à faire ressortir dans le langage des sons les abstractions dont parle le philosophe. Sénèque a beau prétendre, sur des vocalises mesurées, que *Vigor e fortezza* sont des *glorie maggiori che la bellezza;* il est évident que tout cela n'est pas « musicable ». Mais quel esprit, quelle distinction dans ces mélodies franches où le Page se moque des aphorismes de Sénèque! On y trouve la sveltesse, élégante et humaine en même temps, d'un Mozart.

Voici qu'apparaît la déesse Pallas, annonciatrice de la mort du philosophe; la phrase est magnifique avec ses modulations curieuses de la voix chantante au-dessus de l'accompagnement. La scène de Sénèque, *Le porpore regali*, comme la réplique à Pallas, *Venga, venga la morte*, sont faites de récitatifs mélodiques d'une grande envergure dans le style de Palestrina.

Néron discute avec Sénèque au sujet de sa décision de répudier Octavie et d'épouser Poppée. Le musicien a marqué le caractère hypocrite d'abord, puis obstiné de l'Empereur, par une phrase insinuante, suivie d'une période qui s'anime, d'un ton très monté sur les mots *Tu mi*

sforzi allo sdegno (Tu m'obliges au dédain) et sur *Poppea sara mia moglie* (Poppée sera ma femme) qui se répètent à satiété, comme bégayés par un homme en colère, hors de lui. Et cette impression est encore accentuée par le calme et la netteté de la réplique de Sénèque. Comme contraste à cette scène de colère, une scène d'amour entre Néron et Poppée ; mais quelle scène d'amour! Une façon de marivaudage sensuel où « l'italien dans les mots brave l'honnèteté », où la musique a du feu dans les veines, où le lyrisme charnel arrive à son diapason, à son paroxysme le plus élevé. Ici il faut admirer sans réserve la jeunesse du génie plus que septuagénaire de Monteverdi. Il y a dans cette série de répliques une psychologie profonde. Dans toute son exaltation Poppée conserve je ne sais quoi de mesuré qui fait qu'on se demande si ce sont là des pudeurs de femme ou des calculs d'intrigante; elle rappelle ses nuits d'amour en des phrases tendres qui sont à la fois de la mélodie et du récitatif comme si, déjà avant Beaumarchais, « ce que l'on ne peut pas dire on le chante ». Et Néron répond avec un màle relief, en des périodes presque terre-à-terre; il est « l'animal dépravé » dont parle le philosophe, jusqu'au moment où Poppée le déchaîne contre Senèque par lequel elle l'accuse de se laisser dominer. Quelle force dramatique dans cette phrase : *Seneca, il tuo maestro*, *quello stoico sagace*, *quel filosofo astuto*, où la basse est comme dédaigneuse; une simple pédale souligne la syllabe tonique *maestro*, *stoico*, *astuto*. Le duo, qui est d'une tenue admirable, se termine moins heureusement par les paroles de Néron : *Oggi vedrai cio*. Le librettiste avait évidemment pensé à un unisson final; Monteverdi s'est sonstrait à cette invite qui aurait ralenti l'action et fait tomber les personnages dans la convention. Mais il manque évidemment quelque chose à la fin de ces pages qui pourraient figurer en première place dans une anthologie de la musique sensuelle.

Après ce débordement de lyrisme, Poppée se trouve

face à face avec Otton, son mari. Il semble que le compositeur eût pu tirer de cette rencontre un mouvement pathétique, ou tout au moins animé. Le style est froid. Aux thèmes impératifs de Poppée qui repousse Otton succèdent des périodes lourdes et faibles d'Otton qui privent la scène d'intérêt dramatique.

Il en est de même du monologue d'Otton, *Otton, torna in te stesso* (Otton, regarde en toi-même). Le mari outragé décide de tuer sa femme; situation émouvante, s'il en fut. Monteverdi a passé à côté, à moins que, psychologue très pénétrant, il ait voulu nous laisser deviner les hésitations prochaines du personnage. Mais il est évident qu'au premier acte, Otton doit prendre une résolution énergique. La musique ne l'indique guère.

La dernière scène du premier acte montre Drusilla déclarant son amour à Otton qui se servira d'elle comme instrument de la vengeance qu'il médite. Le duo garde de façon générale une réserve qui nuit à la sincérité des deux personnages. D'autre part, n'était-il pas difficile, avec les ressources orchestrales de l'époque, de faire dire musicalement cette phrase finale qui résume en somme tout le caractère d'Otton, *Drusilla ho in bocca ed ho Poppea nel core* (J'ai Drusilla sur les lèvres, mais Poppée dans le cœur[1])? Monteverdi ici semble avoir cédé volontairement le pas à Busenello.

*
* *

Sans *sinfonia* préliminaire le deuxième acte débute par un récitatif lent du dieu Mercure qui vient annoncer à Sénèque son heure dernière et son passage dans l'éternité. Sénèque accueille cette nouvelle par un chant d'une joyeuse sérénité auquel Mercure réplique avec des vocalises me-

1. Racine exprime la même idée au cinquième acte d'*Andromaque*, lorsqu'il fait dire à Hermione :

Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments.

surées. Il est à remarquer que la voix de Mercure et celle de Sénèque sont accompagnées par une basse indépendante qui forme pour ainsi dire une partie distincte, une troisième voix soutenant le chant, effet tout à fait neuf pour l'époque.

Puis c'est une scène d'un intérêt assez mince entre Sénèque et Libertus, le capitaine de la garde prétorienne. Cet épisode ne semble qu'une redite et fait quelque peu longueur.

Voici Sénèque en présence de ses familiers. Il leur décrit la rapide et peu sérieuse angoisse de la mort; et eux, en un chœur émouvant, construit en forme de madrigal, le supplient de ne pas mourir. Sénèque repousse leurs prières et leur demande de lui préparer son bain. Il est à remarquer que ce chœur des familiers est un des rares ensembles vocaux que l'on puisse trouver dans l'*Incoronazione*. A quoi attribuer cette pénurie de chœurs chez un compositeur qui nous a légué des merveilles chorales? Simplement à ce fait que les théâtres de Venise, en général, et celui de SS. Giovanni e Paolo en particulier, ne s'imposaient pas en 1642 le sacrifice de masses chorales comme l'avait fait en 1608, par exemple, la cour ducale de Mantoue pour l'*Orfeo*. Ils allaient à l'économie; et ce n'est pas seulement dans l'*Incoronazione de Poppea* que l'on chercherait vainement d'autres chœurs, mais dans les opéras antérieurs de Monteverdi qui nous sont parvenus, tels que le *Ritorno d'Ulisse* dont il sera question dans le chapitre suivant[1].

La scène de Sénèque avec la Vertu escortée d'un chœur de Vertus n'a pas été mise en musique par le compositeur.

Monteverdi a préféré éclairer ses tableaux jusqu'alors sombres par l'épisode aimable du Valetto et de la Damigella (le Page et la Demoiselle). Cet épisode n'a pour ainsi

1. Voir chap. xv, pp. 302-306.

dire aucun rapport avec l'action ; mais ce n'est pas une raison pour que le hors-d'œuvre ne soit pas un chef-d'œuvre. Monteverdi dans cette scène se sépare de tous les musiciens de l'école à laquelle il appartient ou pourrait appartenir ; il se rattache directement à ceux de l'école romaine. Lors de son voyage à Rome en 1611, Claudio avait été mis en goût par les oratorios qui étaient les tentatives d'opéras d'alors ; il avait certainement été appelé à feuilleter plus tard les œuvres dramatico-musicales des Domenico Mazzocchi, l'auteur de la *Catena d'Adone*, des Stefano Landi, auteur du *S. Alessio*[1], des Michelangelo Rossi, auteur de l'*Erminia del Giordano*, œuvres bariolées d'épisodes comiques, se rattachant par un lien très superficiel au drame sacré ou mythologique. Dans l'*Incoronazione*, la scène du Page et de la Demoiselle se recommande de l'école en question.

La forme de la musique de ce duo est celle d'une romance chantée ; les répliques sont symétriquement disposées en strophes qui se répondent, fanfreluchées, brodées, fleuries de petites idées délicates, juvéniles, pimpantes, avec de gentils soupirs qui marquent l'ingénuité amoureuse du Page. La Demoiselle nous apparaît plus experte dans les choses du cœur ; la mélodie de sa romance est sentimentale, les contours en sont légers, mais nets, précis. C'est, si l'on veut, *la leçon d'Amour dans un Parc* avant Watteau. Et les deux amoureux se rejoignent en un duo, *O caro, godiamo* (Mon chéri, réjouissons-nous), dépourvu de chaleur enthousiaste. Qui sait? dans leurs soli le Page et la Demoiselle se sont peut-être dit tout ce qu'ils avaient à se dire.

Puis l'action reprend. Néron exprime à ses commen-

1. Des fragments du *S. Alessio* ont été publiés par le musicographe allemand Hugo Goldschmidt dans les *Studien zur Geschichte der Italienischen Oper im 17. Jahrhundert* (1901), t. Ier, p. 202. L'ariette à deux voix, acte Ier, scène III, est un modèle de ce genre comique, quasi burlesque.

saux Lucain, Pétrone et Tigellin sa joie de la mort de Sénèque. Je n'ai pas à revenir[1] sur les vocalises qui célèbrent férocement la disparition du conseiller gênant ayant trop son franc-parler. Il y a dans cette musique une exubérance fébrile tout à fait en situation; c'est une débauche de fioritures où, dans le duo, la voix de Lucain semble tour à tour défier ou imiter celle de son maître. La fin du duo, *Bocca, bocca*, d'abord entrecoupée des rires sinistres de Néron, se termine par une lourde phrase amoureuse. Ici Monteverdi a réalisé une scène de l'orgie romaine; il est le Suétone ou le Tacite de la musique, un Suétone, un Tacite qui connaîtraient aussi à merveille les lois du théâtre!

A ce tableau succède dans le livret une scène d'amour entre Néron et Poppée; le musicien n'a pas jugé à propos de la traduire.

Voici maintenant Otton seul. Il se demande s'il va mettre à mort cette Poppée, sa femme qu'il aime, et il hésite. Monteverdi, comme beaucoup de ses contemporains ou successeurs, les Vittori, les Carissimi, les Cavalli, excelle à décrire par le langage des sons ces combats où l'amour sincère, profond, lutte contre la haine, la soif de représailles. Il sait créer une atmosphère de mélancolie discrète et résignée; les vocalises sur les mots *Fiamia delizia* ne sont point des agréments destinés à un simple effet ornemental, elles ont une noblesse, une élévation que l'on ne peut leur dénier. La forme est d'une liberté, d'une nouveauté rares, avec des basses variées et altérées de la façon la plus indépendante que l'on puisse rencontrer.

C'est Octavie qui, dans la scène IX, domine les hésitations d'Otton et le décide à tuer Poppée. Les deux personnages sont campés par la musique même : les répliques d'Octavie sont sèches, cassantes; c'est le ton impérieux d'une souveraine; les phrases d'Otton sont d'abord dou-

1. Voir p. 285.

loureuses, puis elles prennent de l'accent par les moyens les plus simples, tels que des basses à peine chargées.

L'air de Drusilla est un véritable air *da capo*[1]. Il célèbre la joie de l'amour partagé avec Otton; le motif conducteur de cet air, avec ses vocalises qui n'apparaissent qu'après l'exposé du thème principal, est d'une force d'invention, d'une originalité remarquables. Et quelle simplicité! Monteverdi savait trouver le maximum d'expression par le minimum d'effets de théâtre. J'omets à dessein les répliques verbeuses de la Nourrice et du Page.

Dans la scène suivante, Otton est au désespoir au moment où il va devenir l'assassin de sa femme, et il feint en même temps d'être flatté par les avances que lui fait Drusilla. Cette dernière, de son côté, se croit arrivée au suprême bonheur. Monteverdi a su rendre ces contrastes si profonds, si heureusement fouillés du livret de Busenello. La musique note en touches rapides mais justes les sentiments exprimés par le poète; voici, par exemple, des secondes répétées qui marquent dès le début le *Il palpitar del core;* c'est de la peinture réaliste, mieux encore, humaine. Le dialogue est vivement coupé; des rappels de motifs rattachent la scène à la précédente, tels que le *Felice cor mio*, de Drusilla, dans la même tonalité d'*ut* majeur; et la joie de Drusilla se traduit par un *parlando* rapide, empressé, qui est tout le caractère de cette femme aimante. Ce duo ne s'assombrit que sur la phrase *Se morir converrammi*, dans laquelle Otton entrevoit la non-réussite de son projet, et la possibilité de la mort. Les états d'âme des deux personnages ressortent à merveille dans ces pages qui tiennent du chef-d'œuvre.

L'invocation de Poppée à l'Amour ne présente pas un intérêt très grand; mais la berceuse d'Arnalte est des plus

1. Monteverdi n'est pas l'initiateur de l'*aria da capo:* on en trouve des exemples dans les madrigaux de Caccini. L'air *da capo* se compose de trois parties : la mélodie principale au commencement et à la fin, puis une idée au milieu entre les deux développements de la mélodie.

curieuses avec son accompagnement qui exprime l'assoupissement précurseur du sommeil, tandis que la voix s'égrène en longues variations.

L'Amour descend du ciel et chante à son tour une berceuse à Poppée; cette berceuse est d'abord en rythme quaternaire (*O sciocchi*) pour se transformer à la fin en mesure ternaire (*Gia savvicina*).

Otton apparaît déguisé avec les vêtements que lui a prêtés Drusilla. La musique exprime non pas les hésitations de celui qui va tuer, mais la répugnance que lui inspire le crime contre celle qu'il aime. Il ne peut s'empêcher de clamer un adieu émouvant à Poppée. L'Amour intervient au moment opportun, Poppée se réveille, la musique dépeint la peur d'Arnalte en des motifs de basses qui s'élèvent et s'abaissent comme les flots d'une mer agitée. Cette scène est à la fois vivante et d'une noblesse qui ne se dément pas malgré la familiarité de certains dessins mélodiques.

*
* *

Le troisième acte s'ouvre sur la joie de Drusilla qui s'imagine tenir sa vengeance contre Poppée. Un air vif avec des groupes de doubles-croches, qui se reproduisent souvent, caractérise ce bonheur débordant.

Dans la scène où le licteur vient arrêter Drusilla accusée d'avoir essayé d'assassiner Poppée, il ne faut pas chercher de la mélodie, mais de l'action, du mouvement, une traduction exacte de la vie.

Néron apparaît en fureur et menace Drusilla de la peine du fouet, de tortures variées, et le dialogue est ici encore le vêtement fidèle du texte avec des originalités harmoniques qui sont vraiment des trouvailles, telles que cette audacieuse neuvième mineure, un *ré* à la basse au-dessous d'un *mi* bémol chanté sur les mots *Fatte che egli ritrovi*. Toutes les dissonances de cette scène seraient du reste à expliquer en détail : il semble que, par ces frottements de

notes et d'accords, Monteverdi ait voulu donner un aperçu des supplices réservés à Drusilla.

Otton ne pouvait pas continuer à laisser peser l'accusation sur Drusilla; mais il reporte sur Octavie la responsabilité d'avoir déterminé le crime. Cette partie de la scène, pas plus que la lutte de générosité entre Drusilla et Otton, ne semblent avoir inspiré le musicien; il ne se retrouve que dans le monologue sentencieux et résolument théâtral de Néron, *Delibero e risolvo*, qui est à la fois solennel et parodique. Toute la nature de Néron est peinte dans cette phrase musicale.

Et voici une scène d'amour, un duo entre Néron et Poppée, duo dont le besoin ne se faisait pas sentir au point de vue dramatique et qui a laissé le musicien assez froid. N'avait-il pas déjà, au premier acte, donné la mesure de son génie dans une situation analogue? Mais cette fois Monteverdi n'a pas retrouvé ces accents qui décrivaient l'ivresse de la joie et ces interjections par lesquelles ses deux personnages criaient leur enchantement. Les vocalises finales du duo sur les mots *Mi trovaro* sont plus extérieures qu'expressives.

Le récitatif d'Octavie, où la Reine adresse ses adieux à Rome, à son pays, à ses amis, est une de ces pages émouvantes, simples, sobres, où excelle Monteverdi. Il contraste singulièrement avec la scène suivante dans laquelle Arnalte est heureuse de voir enfin Poppée impératrice et chante malgré cela la joie de rester servante. La musique ici ne s'élève guère plus haut que le texte.

Le tableau de la présentation de Poppée par Néron aux dignitaires de l'Empire romain dans la salle du trône, le tableau du couronnement, en somme la page déterminante de l'œuvre, est pleine de majesté; c'est à la fois de la musique et du drame, c'est du réalisme et de la poésie. Poppée se trouve d'abord seule avec Néron et quelques intimes, et c'est une scène familière d'une profonde observation : Néron invite Poppée à monter les marches du

trône en ces termes : *Ascendi mia diletta* (Monte, ma chérie) ; puis peu à peu ses accents se font plus solennels ; des vocalises sur le mot *glorie* chamarrent le style ; et Poppée répond comme apeurée, comme effrayée par le poids de la couronne qu'elle va porter ; et les fioritures du chant qui lui sont confiées ont quelque chose de langoureux ; ce n'est pas seulement la nouvelle impératrice qui parle, c'est l'amante qui remercie. J'avoue aimer moins la passacaille par laquelle Néron lui répond ; elle semble peu en situation ; elle ne présente qu'une curieuse basse contrainte [1]. Enfin voici qu'arrivent les consuls et les tribuns, et Néron salue leur entrée, *Ecco vengono i Consuli e i Tribuni;* il y a dans cette annonce une solennité, une noblesse qui se continuent dans la *sinfonia*, une vraie marche triomphale. Cette hauteur d'inspiration ne se maintient pas dans le chœur des consuls et des tribuns ; Monteverdi, qui savait combien étaient maigres les ressources chorales du théâtre SS. Giovanni e Paolo, a jugé inutile sans doute d'écrire une page qui était destinée à une exécution médiocre. Il a même biffé, après l'avoir mis en musique, le petit épisode de l'entrée de Vénus accompagnée des Grâces.

Il a préféré réserver toute son inspiration pour la scène finale, le duo entre Néron et Poppée. Monteverdi s'est gardé de faire intervenir l'Amour comme il l'avait fait dans le prologue de la pièce ; il a voulu être moderne, et il a écrit un duo qui est un hymne triomphal d'amour ; il est arrivé à ennoblir, à magnifier la passion des sens qu'il avait à chanter. Certes, il risquait d'être taxé de manquer d'unité, puisque l'apparition du petit dieu était attendue au dénouement après avoir eu lieu au début. Il s'est fié à son génie cette fois, et il a eu raison. Vous chercheriez vainement trace de cette terminaison dans le livret de Busenello. Le mérite du duo revient tout entier, texte et musique, à Monteverdi. La mélodie est gracieuse et empor-

1. La basse contrainte ou *basso ostinato* est une série de notes qui reviennent continuellement.

tée; le style est d'une justesse parfaite; les deux amants ne s'épanchent pas en longues périodes; leurs aveux se chevauchent en de courtes phrases qui chantent la chanson extatique d'un amour exclusif de tout idéalisme. La passion n'a pas encore, à cette époque de l'histoire de la musique, employé un langage aussi réel, aussi direct; les accords dissonants eux-mêmes dans ce duo sont d'une dureté qui n'avait jamais été atteinte, avec des anticipations qui déconcertent par leur audace.

*
* *

Telle est cette *Incoronazione di Poppea*, dont chaque personnage vit de sa vie particulière, intense. Il semble que Monteverdi ait fait palpiter, vivre, grimacer chacun en son individualité propre.

Cette partition, qui a plus de deux siècles et demi d'existence, est encore aujourd'hui un ouvrage de précurseur. Lorsqu'elle fut représentée par la Schola Cantorum [1], on ressentit, en même temps que la joie d'écouter un chef-d'œuvre, quelque honte d'y trouver des libertés musicales qui sont de demain.

1. Voici les noms des interprètes du *Couronnement de Poppée*, lors de la première exécution en France à la Schola Cantorum, le 24 février 1905: mesdames Marthe Legrand-Philip (Poppée), Claire Hugon (Octavie), Marie Pironnay (le Page), Laure Flé (la Demoiselle); MM. J. Chiousse (Otton); Jean David (Néron); Albert Gébelin (Sénèque), Cornubert (premier soldat), Bourgeois (deuxième soldat). A l'orgue, M. Guilmant; au clavecin, mademoiselle Blanche Selva; mademoiselle Hélène Zielinska jouait de la harpe (chittarone). L'orchestre et les chœurs de la Schola étaient dirigés par M. Vincent d'Indy.

Le *Couronnement de Poppée* a été joué sur la scène du Théâtre des Arts, le 5 février 1913. Le directeur du Théâtre des Arts, M. Jacques Rouché, actuellement directeur de l'Opéra, avait fait dessiner les décors par le peintre Charles Guérin. Mademoiselle Claire Croiza chantait Poppée; mademoiselle Demellier, Octavia; mademoiselle Borzi, la Damoiselle; mademoiselle Romanitza, le Page; M. Coulomb chantait le rôle de Néron; M. Collet, Sénèque; M. Trévant, Otton; M. Moisson, le premier soldat; M. Godard, le deuxième soldat. L'orchestre était sous la direction de M. Vincent d'Indy.

Les moyens d'expression du musicien sont surprenants. L'orchestre est d'une variété sans égale, d'une simplicité, je dirai d'une nudité, qui tient du prodige. La symphonie n'est qu'un dessin primitif, indiqué plus souvent par le quatuor, la couleur est toute confiée à l'inflexion vocale. Comment Monteverdi a-t-il pu ainsi évoluer, depuis la palette orchestrale surchargée de l'*Orfeo*, jusqu'aux nuances du pastel symphonique de l'*Incoronazione?* Ses œuvres intermédiaires, nous l'avons déjà dit, n'existent plus pour nous permettre de suivre pas à pas les progrès de la manière du musicien. Nous n'en pouvons constater que les résultats; et il nous faut admirer l'originalité et la puissance d'invention qui a produit l'œuvre musicale dramatique la plus importante du XVIIe siècle, l'ascension subite, fulgurante, d'un génie sans lendemain.

Oui, sans lendemain. Monteverdi venait de fonder l'opéra historique en créant du coup un maître-ouvrage dont l'influence fut nulle sur ses contemporains. Certes tous les compositeurs se précipitèrent à sa suite dans la voie qu'il venait de leur tracer : et Francesco Cavalli, et Legrenzi et Cesti. Les opéras naquirent entre les pavés de la place Saint-Marc. On employa le *stilo rappresentativo*, le *stilo concitato;* on fit de beaux décors, on essaya d'écrire de beaux airs somptueux qui n'étaient que boursouflés et creux; on sacrifia aux effets de voix, aux vedettes, au lieu de se vouer à la pensée musicale. Les procédés ne sont qu'une infime partie de l'art et ne sont intéressants, au moment même, que pour les spécialistes, et, plus tard, pour les érudits. Les grammairiens n'ont jamais pu écrire de chefs-d'œuvre; seuls les auteurs innovent. Monteverdi avait trouvé l'expression immédiate de la passion, le langage de l'âme. Et voilà pourquoi son art nous émeut encore aujourd'hui, tandis que tous ses rivaux contemporains qui, à force de systèmes et de réflexion, ont essayé de continuer consciemment la révolution de la musique opérée par lui, sont ensevelis dans la poussière d'un oubli définitif.

CHAPITRE XV

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA[1]

Aperçu du livret de Badoaro. — La partition.

L'œuvre que Monteverdi a écrite sur le livret de Badoaro[2] sous le nom de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* pourrait aussi bien s'appeler *Pénélope*, comme la sereine et racinienne partition de M. Gabriel Fauré. Monteverdi, l'exemple des vertus conjugales, avait été porté à mettre en musique un sujet qui exaltait l'inaltérable fidélité de la tendre Pénélope, de l'épouse exposée depuis le départ d'Ulysse aux menées de prétendants sans scrupules.

Le poète Badoaro avait eu pour mission de résumer les chants XIII à XXIV de l'*Odyssée* pour en extraire un livret de drame lyrique. Tâche éminemment difficile par l'abondance du texte qu'il s'agissait de transformer en une action dramatique. Nombreux sont, en effet, les épisodes imaginés par Homère et venant se greffer sur le récit;

1. Quoique la partition du *Ritorno d'Ulisse in Patria* soit d'un an antérieure à l'*Incoronazione di Poppea*, il m'a semblé utile de déplacer l'analyse de ce dernier ouvrage pour la rapprocher de celle de l'*Orfeo* et montrer de façon plus palpable les deux faces du génie de Monteverdi. Mais il est bien évident que, logiquement et chronologiquement, le *Ritorno d'Ulisse* aurait dû figurer dans ce volume avant l'*Incoronazione*.

2. Sur Badoaro cf. la note p. 213. Cf. aussi, pp. 213 à 215, détails concernant le manuscrit du *Ritorno d'Ulisse*.

nombreux sont les discours que le poète grec a prêtés à Ulysse aussi bien qu'à Pénélope. De plus il n'y avait pas là matière au déploiement de mise en scène qui caractérisait le goût du peuple vénitien d'alors et auquel Monteverdi et le librettiste Busenello ont fait des concessions dans le *Couronnement de Poppée*. Le sujet ne pouvait conduire le musicien aussi haut que l'angoisse déchirante d'un Orphée ou les scènes passionnées et l'étude à vif des caractères d'un Néron et de sa suite. Mais il a, par exemple, su tirer un parti très musical de la scène du mendiant Irus, vorace et peu spirituel, comme le montre l'épisode du livre XVIII de l'*Odyssée*. Monteverdi s'en sert pour faire donner par le personnage la note comique dans les railleries décochées par Irus aux prétendants et pour produire des contrastes avec les pages ou les scènes graves de la partition.

Nous retrouverons la *Damigella* de l'*Incoronazione* sous les traits de la belle Mélantho qui est la suivante de Pénélope. Elle est amoureuse d'Eurymaque, le prétendant qui insulte Ulysse rentré dans son palais sous le déguisement d'un mendiant; cet Eurymaque a un rôle qui consiste à chanter deux duos avec Mélantho. Pénélope dialogue souvent avec Euryklée, la nourrice d'Ulysse; et ces dialogues sont coulés dans le moule de ceux de Poppée avec Arnalte. Les personnages principaux, Ulysse, Pénélope, sont conformes à la tradition. Pénélope est la femme modèle et Ulysse obéit aux conseils de Minerve. Enfin Télémaque, le fils dévoué d'Ulysse, a une action assez effacée; mais il y a, dans le drame, des scènes fort bien traitées, comme celle où les prétendants s'efforcent de tendre l'arc et l'épisode célèbre de la reconnaissance d'Ulysse par Pénélope, qui est d'une sensibilité très grecque.

La partition débute par un prologue où la Fortune et l'Amour échangent des sentences sur la destinée des mortels. Une *sinfonia* peu développée, à cinq voix, suit le

prologue en une allure assez majestueuse. Je ne peux donner qu'une analyse rapide de l'œuvre et qu'en indiquer succinctement les pages saillantes. A ce titre, il faut signaler dans le prologue la jolie phrase expressive de l'Amour et la façon ingénieuse dont sont employés les ensembles et les chœurs.

Le premier acte s'ouvre sur la plainte de Pénélope qui comprend deux phases, un récit d'abord, puis une mélodie développée où le chagrin de la reine se marque par une succession audacieuse d'accords de septième dans le mode mineur. Passons sur les pages assez grises du duo de Mélantho et d'Eurymaque, sur les chœurs de Néréides, sur les chœurs de Phéaciens, sur une scène entre Neptune et Jupiter se contant leurs doléances au sujet de la paresse des Phéaciens ; et arrivons à l'épisode où Ulysse, transporté pendant son sommeil à Ithaque, ne reconnaît pas son pays ; c'est Minerve qui le renseigne en un récit d'une noblesse de style tout à fait remarquable. Ce récit est interrompu par la délicieuse mélodie en trois parties — un *aria da capo* — d'un jeune pâtre. Monteverdi a développé cette scène avec son originalité coutumière, sur un rythme et un mouvement qui sont l'image même de la réalité. Dans les pages qui suivent il convient de citer la prière de Pénélope aux dieux, prière pleine de douceur, et, pendant la rencontre du berger Eumée avec le mendiant Irus, la musique ravissante que produisent les cloches des brebis. Monteverdi a su créer ici l'atmosphère reposante d'un tableau champêtre. Enfin l'acte se termine sur la scène dans laquelle Ulysse, déguisé en mendiant, annonce à Eumée le retour de son maître ; il y a là des dessins de chansons populaires destinés à marquer la joie d'Eumée ; ce sont des trouvailles de musicien dramatique.

Un air en forme de *da capo* ouvre le second acte. Monteverdi l'a confié à Minerve qui vient de ramener Télémaque à travers les nuées dans sa patrie. La page intéressante de cet acte est le duo entre Ulysse et Eumée,

Dolce speme il cor lusingha (Mon cœur se leurre d'un doux espoir), construit avec une habileté remarquable sur une basse continue. Il faut noter aussi le mouvement de la scène de la reconnaissance d'Ulysse par Télémaque avec son ingénieuse réplique *Te stringo, o mio diletto* (Je t'étreins, ô mon fils aimé). La scène des prétendants présente de l'animation, mais on n'y trouve pas beaucoup de musique. Après cette scène venait un ballet « pour huit nègres » (*sic*), qui ne figure pas dans la partition. Puis Eumée annonce à Pénélope le retour de Télémaque et lui fait espérer celui d'Ulysse. C'est ensuite le complot des prétendants dessiné sans relief jusqu'au moment où apparaît l'aigle de Jupiter ; à cet endroit l'accent s'élève. Voici Ulysse en présence de Minerve ; c'est l'orchestre qui accompagne le chant de la déesse, et les voix dominent le tumulte des cordes et des instruments à vent en *tutti*. Très curieux avec son espèce de musique imitative l'épisode où, sur les mots *Non so perché rido* (Je ne sais pas pourquoi je ris), Ulysse se moque des prétendants poltrons. Monteverdi se révèle ici, une fois de plus, grand musicien réaliste. Dans le tournoi des prétendants c'est une *sinfonia da guerra*, autrement dit un fracas instrumental, qui donne l'impression de tumulte et, dans ce tumulte, la variété d'effets recherchée par le musicien. Par quelles ressources orchestrales ce bruit est-il obtenu ? On ne peut que se borner à des conjectures puisque les indications d'orchestration du manuscrit s'arrêtent ici. Du reste il y a autre chose que du bruit dans cette scène : le haut comique produit par la bravade d'Irus tremblant devant Ulysse et l'émotion de Pénélope conduisant le prétendant vers l'arc qu'il va tendre.

Le troisième acte est assez vide : Irus qui veut mettre fin à ses jours, les scènes de dieux, la scène d'hésitations de la nourrice qui a deviné son maître, le dialogue de Pénélope avec Mélantho, le duo final, tout cela est froid, sans accent. Mais le point culminant de l'acte est la reconnais-

sance d'Ulysse par Pénélope, avant le duo que je viens de mentionner ; là le drame musical a repris toute son intensité ; là le compositeur a retrouvé toute sa fougue héroïque, toute son heureuse inspiration.

Ce *Ritorno d'Ulisse* est, comme il est facile de s'en rendre compte, une œuvre inégale. Faut-il attribuer cette infériorité partielle à la hâte avec laquelle Monteverdi a écrit son ouvrage, au sujet qui était un peu fade, à une fatigue momentanée du compositeur ? Ce qu'il importait de montrer, c'est que la partition n'est pas indigne du maître. On aurait tort de la juger par comparaison avec l'*Orfeo* ou l'*Incoronazione*, dont elle n'a ni le souffle ni la maîtrise. Certes les beautés en sont plus clairsemées, plus difficiles à mettre en lumière. Mais il faut se garder d'opinions excessives : quand il s'agit d'une carrière aussi remplie que celle de Monteverdi, on peut trouver sans peine des exemples pour appuyer les opinions les plus contradictoires. Des pages comme la phrase noble de Minerve, comme la prière de Pénélope, comme la scène agreste du premier acte, des traits de génie comme le rire d'Ulysse au deuxième et la scène de reconnaissance du dernier sont marquées de la griffe du génie. Si le *Ritorno d'Ulisse* est moins parfait que d'autres partitions de Monteverdi, il n'en révèle pas moins, au point de vue de l'invention comme au point de vue instrumental, un tempérament tout à fait personnel. Et cela vaut bien que la critique s'y arrête quelques instants.

CHAPITRE XVI

MONTEVERDI D'APRÈS SA CORRESPONDANCE

La physionomie morale du musicien se dégage nettement des lettres qui ont été conservées. — La conscience artistique de Monteverdi. — Son sens critique. — Sa culture littéraire. — Conclusion.

Monteverdi vient de nous apparaître dans son œuvre musicale. Mais, à côté du compositeur, il y a l'homme qui nous livre ses secrets par sa correspondance écrite au hasard de sa vie, sous les impressions les plus variées, sans qu'il ait songé à prendre une attitude.

Ces lettres, que le lecteur a feuilletées avec nous, au cours de ce volume, le révèlent en sa bonhomie très avertie, en ses condescendances strictement obligatoires. Ne nous arrêtons pas, en effet, au gongorisme, à l'emphase, à la surabondance des épithètes. Son temps, sa position, le formulaire italien les lui imposaient. Mais le grand musicien laissait percer, sous cet attirail verbeux, sa juste opinion de lui-même et le souci de maintenir les droits et avantages que sa valeur semblait légitimer.

Sa dépendance n'est pas douteuse : il est au service de maîtres puissants et il s'adresse à des princes ; d'où, de sa part, des constatations telles que celle-ci devant l'appel

pressant d'un protecteur[1] : « Votre Sgrie Illustrissime sait bien que celui qui est serviteur doit toujours vivre dans l'obéissance... »

Mais comme aussitôt il reprend sa liberté d'appréciation lorsque, par exemple, il donne à la Cour, qui le lui demandait, un avis sur l'organiste et compositeur Galeazzo Sirana! Ce Galeazzo s'était proposé pour occuper à Mantoue la place laissée vacante par le départ de Monteverdi. Et Claudio de déclarer[2], avec mille grâces du reste : « En musique, il est habile, *mais à sa façon*... Je suis porté à croire qu'il s'accommoderait aussi de moins que moi... » Le mérite étant moins grand, Monteverdi estime très naturellement, et il le dit, que le salaire doit être moindre.

Rencontre-t-on ces phrases de lui[3] : « Pardonnez-moi si j'ai été trop long; accusez-en mon ignorance qui ne m'a pas permis d'apprendre à être concis... » ; ou bien encore[4] : « ...Comprenant que mon dire est un rien comme celui d'une personne de peu de valeur en toute chose... » ; ou par ailleurs à Striggio[5] : « ...Je me sens à votre égard un genre de serviteur qui devrait payer son maître... » ; ou celle-ci[6] : « ...Mon cœur pleure de ne pouvoir exécuter vos ordres... » ; comme le ton change quand la question devient sérieuse et qu'il s'agit ou de son art ou de ses justes intérêts ! C'est alors qu'il ne craint pas de s'exprimer ainsi[7] : « .... J'ai recouru plusieurs fois, par l'entremise de mon défunt Messire l'Illustrissime Sgr Président du Tribunal, qu'il soit ordonné que je reçoive satisfaction pour ces deux billets, étant donné que dans le décret il y a ces paroles formelles, à savoir... »

Une autre fois, lorsqu'il réclame la rente de cent écus

1. Lettre du 22 février 1620.
2. Lettre du 10 septembre 1609.
3. Id. ibid.
4. Lettre du 9 décembre 1616.
5. Lettre du 15 février 1620.
6. Lettre du 22 février 1620.
7. Lettre du 22 août 1615.

léguée par le duc Vincent, il s'écrie[1] : «... C'est la honte de cette Cour fastueuse de donner deux cents écus à Messire de Galiani, qui, on peut bien le dire, n'a rien fait, et à moi qui ai fait ce que j'ai fait, rien... » Et lorsque la Cour de Mantoue le harcèle afin qu'il lui revienne, Monteverdi, désireux de rester à Venise où est son avenir, refuse en répliquant[2] : « ... Ce qui est stable m'est plus précieux que ce qui est accidentel... » Et plus tard il insiste[3] : « ... A Venise il n'y a pas de gentilhomme qui ne m'estime et ne m'honore, et le maître de chapelle est le maître... »

Avec quelle netteté décidée il repousse, d'où qu'ils viennent, les livrets qui ne lui paraissent pas répondre à son inspiration ou auxquels il trouve des défauts scéniques! Dans tous ces extraits de la correspondance de Monteverdi que d'exemples de dignité consciente, de noblesse artistique, où s'affirme un caractère élevé et d'une intelligente fermeté!

*
* *

Ce musicien était d'une rare probité, on peut le voir par ses propres écrits[4] : « ... Le temps trop court m'avait amené presque à la mort pendant que j'écrivais *Ariane*... » Cette question du délai est un refrain qui revient continuellement dans sa correspondance. La passion de bien faire l'étreignait à tel point qu'il n'avait pas voulu que l'œuvre souffrît des termes fixés[5] : « Le travail hâtif et le bon travail ne vont pas ensemble... », ne cesse-t-il de répéter à ses protecteurs dont les ordres se présentent à lui avec une impulsive variété. A peine va-t-il finir les *Noces de Thétis* qu'une lettre de Striggio l'avertit, en lui demandant autre chose, que cette commande doit être tenue pour nulle[6] :

1. Lettre du 2 décembre 1608.
2. Lettre du 8 mars 1620.
3. Lettre du 13 mars 1620.
4. Lettre du 1er mai 1627.
5. Lettre du 20 janvier 1617.
6. Lettre du 21 avril 1618.

« Je ne puis faire ce nouveau travail », répond Monteverdi; « il me faut être prèt avec une messe chantée et des motets pour toute la journée. » Parfois aussi il envoie la musique ainsi hâtivement prescrite : « Se contentant d'être plus loué pour un service médiocre mais prompt, que pour un bon mais tardif service. » Et l'artiste est vengé! Combien il est attachant par son souci de la perfection! Sans doute, il ne choisit pas lui-même tous les sujets de sa musique[1]: « ... Le Sgr duc Vincenzo me faisait quelque récit concernant le livret, et je cherchais à adapter là-dessus l'harmonie et les mouvements les plus appropriés que je savais... » Striggio écrit des scénarios; s'ils ne sont pas au gré de Monteverdi, celui-ci ne les accepte que sur un ordre formel. Il en agit de même, fût-ce avec le duc de Mantoue : il se méfie des « fantaisies princières », dit-il. Il est plus difficile que Mozart quand il s'agit de jeter son dévolu sur un poème[2]: « ...Car non seulement j'aurais beaucoup de peine et peu de goût, mais une très grande affliction à mettre en musique des vers faits n'importe comment... »

On ne saurait trop insister sur ce point : Monteverdi prouve en maintes occasions qu'il a des lettres, et qu'il est homme de théâtre. Striggio lui a-t-il envoyé le livret des *Noces de Thétis;* il le trouve trop peu poétique, trop... fête nautique[3] : « ... La musique veut être maîtresse de l'air et non de l'eau... » Il faudrait pour cette dernière « des instruments à vent nombreux. »

La difficulté d'imiter les flots et les zéphyrs le hante : « Les vents ne sauraient être que symphoniques et non pas chantés. » L'artiste sent vivement que la symphonie n'est point son fait et qu'il réussira à émouvoir si quelque sentiment à exprimer lui est confié, mais non à imiter les bruits de la nature[4] : « Ariane émouvait parce que c'était

1. Lettre du 21 novembre 1615.
2. Lettre du 1er mai 1627.
3. Lettre du 9 décembre 1616.
4. Id. ibid.

une femme; et de même Orphée parce que c'était un homme et non un vent... » Voilà l'artiste qui vibre aux sources de la vie. L'émotion humaine, tel est son sanctuaire; l'analyse des cœurs, les nuances du sentiment, tel est son domaine : « L'*Ariana* me portait à une plainte justifiée et l'*Orfeo* à une juste prière », dit-il un peu plus loin. Saisissante synthèse, digne d'un moderne. Ces phrases typiques et courtes nous sont précieuses sous la plume d'un Monteverdi : elles nous donnent la dose d'intelligence qui entre dans son génie, et qui est au moins égale à celle de l'intuition.

Également intéressants sont les remaniements qu'il demande à Giulio Strozzi pour la *Finta Pazza Licori*[1] : il veut que chaque scène nouvelle nous apporte un plaisir nouveau par des changements nouveaux... » Il corrige une invraisemblance : « L'amant doit parler à voix basse devant l'aimée, parce que le fait d'un discours à mi-voix me fournira l'occasion d'introduire une harmonie nouvelle... »

Jamais il ne perd de vue que la musique est le but. Aussi lorsque le livret est fini selon sa convenance, la musique est-elle terminée en quinze jours. Mais pour composer un madrigal sur un sonnet, il demande[2] : « Six jours pour le faire, deux jours encore pour l'essayer et le recopier... »

Jamais non plus il n'oublie[3] que « le but de la musique est d'être exécutée ». Il insiste pour savoir le nom des interprètes qui chanteront les rôles, afin de les composer d'après eux, et il fait ainsi ouvertement ce dont les auteurs se cachent aujourd'hui. Il apprend que le Sr Aragoni, célèbre pour sa belle voix et ses « trilles », sera le chanteur; il remercie[4] : « La partie du fleuve reste à faire; je

1. Lettre du 24 mai 1627.
2. Lettre du 28 juillet 1607.
3. Lettre du 31 décembre 1616.
4. Lettre du 8 février 1620.

vous l'enverrai et peut-être plus à mon goût parce que je la ferai mieux, à présent que je saurai qui aura à la chanter... »

Aucun détail d'exécution ne lui est indifférent. Il précise qu'une seule actrice sera suffisante pour plusieurs rôles[1] ; elle aura ainsi « le temps de changer de costume ». Ne croirait-on pas entendre parler un de nos contemporains chez qui la musique n'existerait qu'autant qu'elle pourrait s'accompagner du geste de théâtre ?

Nul n'est plus qualifié que lui quand il s'agit de juger des solistes pour « leurs trilles », leur gosier, leur articulation. L'un d'eux « détache trop les paroles en chantant », nous dit Monteverdi qui est lui-même chanteur. Et sa compétence en ce qui concerne l'orchestre ne saurait nous étonner. N'est-il pas lui-même joueur de viole et d'autres instruments ?

L'auteur est rare qui aime assez intelligemment son œuvre pour avoir a patience d'exiger, comme il le fait à l'occasion de l'*Ariana*[2], « cinq mois de répétitions persévérantes après qu'elle eut été terminée et apprise par cœur... car ce ne sont point choses à être faites à la hâte... »



Critique musical, critique littéraire, Monteverdi est un humaniste. Les passages extraits de ses lettres reflètent la vivacité de style, l'étonnante propriété d'expression, la concision retenue de ces penseurs épris de culture ancienne. Par son génie musical, il est un réaliste de sentiment ; il est en littérature un visuel ; il décrit avec exactitude les événements, il sait noter le détail saillant. Ainsi[3], il a vu « les brigands peu barbus, de taille moyenne, l'un avec un fusil à roue, le chien baissé »... Il décrit sa maladie avec

1. Lettre du 6 janvier 1611.
2. Lettre du 9 janvier 1620.
3. Lettre du 12 octobre 1613.

naturel et sincérité[1]. A un moment de sa vie, il verse dans l'alchimie et il donne à Striggio la recette pour calciner l'or avec le saturne[2]. Une autre fois, toujours à propos d'alchimie, il dit d'un ton bonhomme et sans scepticisme : « Je suis en ce moment en train de faire du feu sous un urinal en verre avec son couvercle. »

Il nous fait même un beau jour cette confidence plus que familière[3] : « J'attends le beau temps pour prendre une petite purgation... »

Il voit les choses comme elles doivent être vues et il se raconte très simplement. Cette analyse minutieuse de la subjectivité n'est-elle pas, depuis Stendhal, de mise courante?

Si Monteverdi est simple, il est espiègle aussi et il se plaisante lui-même ; car il possède cette qualité inappréciable, la grâce ironique du tempérament italien[4] : « Que votre Sgr Illustrissime sache que je lui ai écrit la chose (il s'agit d'un ballet) en temps de carnaval afin qu'elle puisse à son gré mettre le tout en masques. » Et ceci dans une lettre où il exhale ses déceptions[5] : « Ou plutôt, si j'avais, en effet, eu quelque chose, c'est que j'ai eu quinze cents vers à mettre en musique... » Nous le sentons proche de nous ; il est de la grande famille des Mozart, des Gluck, de ces hommes « dont l'âme est libre[6] », pour emprunter à Monteverdi sa propre expression.



Regardez son portrait ; c'est celui qui se trouve en tête des *Fiori poetici*[7]. Il a le visage fin, allongé, aux traits

1. Lettre du 10 février 1623.
2. Lettre du 19 septembre 1625.
3. Lettre du 17 mars 1619.
4. Id. ibid.
5. Lettre du 2 décembre 1608.
6. Lettre du 17 avril 1621.
7. Voir ce portrait en tête de notre volume.

saillants, un visage de pensée constante. Une tête italienne du moyen âge, direz-vous? Non, elle est de tous les pays, de tous les temps, comme la musique qu'elle conçut. Emacié, austère, avec néanmoins une grande bonté répandue dans toute l'expression, Monteverdi ressemble à ces figures ascétiques où se révèlent le dessin et la palette du Gréco. Il rappelle surtout la physionomie de Michel-Ange; comme lui il a sculpté, mais dans le bloc sonore, des groupes éternels. De larges yeux, au-dessus desquels de grands sourcils convexes dessinent un arc, regardent, scrutent l'infini; ce sont des yeux de chercheur sans cesse à la poursuite de son idéal. Il y a là une franchise, une netteté, qui concilient l'estime dès l'abord. Au front, des méplats font saillie, comme si le cerveau trop à l'étroit avait besoin d'expansion. Les cheveux, qu'on devine blancs, sont abondants. Le vieillard a la figure tourmentée d'un lutteur aux prises avec la vie.

Et pourtant ce novateur, ce précurseur offre un exemple unique dans l'histoire de l'art : il a été compris par son temps, il a été admiré de son vivant! Il semble que la postérité ait été plus injuste pour lui que ses contemporains, puisqu'elle l'a ignoré pendant près de deux cent cinquante ans. Mais si l'œuvre de Monteverdi s'est endormie, ce sommeil n'était point l'oubli final; c'était un repos après lequel sa musique s'est réveillée. Elle est apparue plus jeune, plus émouvante que jamais au milieu des ruines d'autres écoles; elle ne pâlit point à côté des musiques venues au monde après elle. C'est la plus noble récompense qui puisse échoir à un créateur. La gloire de Monteverdi n'appartient pas seulement au pays qui l'a vu naître; toute l'humanité qui aime et qui souffre la revendique. C'est la victoire de l'éternelle beauté sur les formules d'école et les effets faciles; c'est le triomphe du grand art.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE MONTEVERDI

MADRIGALI SPIRITUALI A QUATTRO VOCI

(1583)

Afflitto e scalz' ove la sacra sponda.
Ai piedi.
Aventurosa notte.
Dal sacro petto.
De' miei.
D'empi martir.
Ecco dicea.
Laura del ciel.
L'empio vestia.
Le rose.
L'eterno Dio.
L'human discorso.
Ma quel.
Mentre la stell' appar.
Ond' in ogni pensier.
Poi che benigno.
Sacra santa di Dio.
Scioglier m'addita.
Serpe crudel.
Tal contra Dio.
Tutt' esser vidi.

CANZONETTE A TRE VOCI

(1584)

Canzonette d'amore.
Chi vuol veder d'inverno.
Chi vuol veder un bosco.
Come farò cuor mio.
Corse a la morte.
Già mi credea.
Giuli a quel petto.
Godi pur del ben sen.
Hor care canzonette.
Il mio martir.
Io mi vivea.
Io son fenice.
La fiera vista.
Qual si può dir.
Quando sperai del mio servir.
Raggi dov'è'l mio bene.
Si come crescon alla terra.
Son quest'i crespi crini.
Sù, sù che'l giorno è.
Tu ridi sempre.
Vita de l'alma mia.

MADRIGALI A CINQUE VOCI. — LIVRE PREMIER

(1587)

A che tormi il ben mio.
All' hora i pastori.

Almo divino raggio.
Amor per tua mercè.
Amor s'il tuo ferire.
Ardi ò gela.
Ardo si, ma non t'amo.
Arsi e alsi.
Baci soavi e cari.
Ch'ami la vita mia.
Donna, s'io miro voi.
Filli cara ed amata.
Fu mia la pastorella.
La vaga pastorella.
Poi che del mio dolore.
Questa ordi il laccio.
Se nel partir da voi.
Se per havermi.
Se pur non ti contenti.
Tra mille fiamme.
Usciam Ninfe.

MADRIGALI A CINQUE VOCI. — LIVRE II

(1590)

Bevea Fillide mia.
Cantai un tempo.
Crudel perche mi fuggi.
Dolcemente dormiva la mia Clori.
Dolcissimi legami.
Donna nel mio ritorno.
E dicea l'una sospirando.
Ecco mormorar l'onde.
Intorno a due vermiglie.
La bocca onde l'asprissime parole.
Mentre io mirava.
Non giacinti ò narcisi.

Non mi è grave.
Non sono in queste rive.
Non si levava ancor.
Quell' ombra esser vorrei.
Questo specchio ti dono.
S'andasse amor a caccia.
Se tu mi lassi.
Ti spontò l'ali amor.
Tutte le bocche belle.

MADRIGALI A CINQUE VOCI. — LIVRE III

(1592)

Ch'io non t'ami, cor mio.
Io pur verrò.
La giovinetta pianta (paru en 1597 à Nuremberg dans les *Fiori del giardino* et en 1608 dans le recueil de Coppini à Milan avec texte latin, sous le titre *Florea serta*).
La tra'l sangue.
Lumi miei, cari lumi.
Ma dove ò lasso me.
Occhi un tempo mia vita.
O come è gran martire (Recueil de Coppini, 1608, avec texte latin sous le titre *O dies infelices*).
O dolce anima.
Ond'ei di morte.
O primavera, gioventu dell' anno (Coppini, 1608, avec texte latin sous le titre *Præcipitantur Jesu Christe*).
O rossignuol.
Perfidissimo volto.
Poi ch'ella in se tornò.
Rimanti in pace.
Se per estremo ardore.
Sovra tenere herbette.
Stracciami pur il core.

Vattene pur crudel.
Vivrò fra i miei.

MADRIGALI A CINQUE VOCI [1]. — LIVRE IV (1603)

(*) Ah! dolente partita (*O infelix recessus*).
(**) Anima del cor mio (*Anima quam dilexi*).
(**) Anima dolorosa (*Anima miseranda*).
(**) Anima mia perdona (*Dominus Deus*).
(**) A un giro sol di bell' occhi lucenti (*Cantemus*).
(**) Che se tu, se il cor mio (*O gloriose martyr*).
(**) (*) Cor mio mentre vi miro (*Jesu dum te*).
(**) Cor mio non mori (*Jesu tu obis*).
(**) (*) Io mi son giovinetta (*Rutilante in nocte*).
(**) La piaga c'ho nel core (*Plagas tuas*).
(**) Longe da té, cor mio (*Longe a te*).
(**) Luci seren' e chiare (*Luce serena*).
(*) Non piu guerra.
Ohime se tanto amate.
(**) Piagn'e sospira (*Plorat amare*).
(**) (*) Quell' angellin che canta (*Qui laudes*).
(**) Sfogava con le stelle (*O Stellæ*).
(**) Si ch'io vorrei morire (*O Jesu mea vita*).
(**) Voi pur da mė (*Tu vis a me*).
(**) Volgea l'anima mia (*Ardebat igne*).

1. Les madrigaux du livre IV ont tous, sauf les deux qui n'ont pas d'indication entre parenthèses, paru plus tard avec texte latin dans des recueils. Ceux qui sont marqués d'un (*) ont été publiés dans le *Giardino novo bellissimo di varii fiori mus. scieltissimi* de Borchgrevinck, organiste à Copenhague (1605 et 1606); les autres (**) à Milan en 1608 et 1609 dans les deux recueils formés par Aquilino Coppini. Ceux qui sont marqués (**) (*) ont paru dans les recueils de Borchgrevinck et de Coppini.

MADRIGALI A CINQUE VOCI. — LIVRE V

(1605)

Ahi come a un vago sol (*Vives in corde*).
Amor se giusto sei (*Amemus te*).
Che dar più vi poss'io (*Qui regnas*).
Ch'io t'ami e t'ami piu (*Te sequar*).
(**) Cruda Amarilli (*Felle amaro*)[1].
Deh bella e cara (*Sancta Maria*).
Dorinda, Dorinda ha diro (*Maria quid ploras*).
Ecco piegando (*Te Jesu Christe*).
Ecco Silvio (*Quĩ pependit*).
(*) E cosi à pocco à pocco, à 6 voix avec basse continue.
Era l'anima mea (*Stabat Virgo*).
Ferrir quel petto (*Pulchræ sunt*).
Ma se con la pietà (*Qui pietate*).
Ma tu più che mai (*Spernit Deus*).
M'è più dolce il penar (*Animas eruit*).
O Mirtillo, anima mea (*O mi fili*).
(*) Questi vaghi concenti, à 9 voix avec b. c.
(*) Sinfonia : Questi vaghi concenti, pour 9 instruments avec b. c.
T'amo mia vita (*Gloria tua*).
Troppo ben può (*Ure me*).

SCHERZI MUSICALI A TRE VOCI

(1607)

Amarilli, onde m'assale.

1. Le madrigal marqué (**) fait partie du recueil de Borchgrevinck avec texte latin. Ceux qui sont marqués (*) sont restés dans la forme primitive que leur avait donnée Monteverdi. Tous les autres ont été publiés par Coppini dans les recueils de 1607-1608-1609 et 1611.

Amorosa pupilletta.
Clori amorosa.
Damigella tutta bella.
Dolci miei sospiri.
Fugge il verno dei dolori.
Giovinetta ritrosetta.
I bei legami.
La pastorella mia.
La violetta.
Lidia spina del mio core.
Non cosi tosto io miro.
O rosetta, che rosetta.
Quando l'alba in Oriente.
Vaghi rai di cigli ardenti.

MESSE[1]

(1610)

Audi, cœlum, verba mea, pour voix solo et à 6 voix, avec basse continue.
Ave, Maris stella, à 8 voix, avec b. c.
Dixit Dominus Domino meo, à 6 voix, avec b. c.
Domine ad adjuvandum, à 6 voix, avec b. c.
Duo Seraphim, à 3 voix, avec b. c.
In illo tempore, à 6 voix, avec b. c.
Lætatus sum, à 6 voix, avec b. c.
Lauda Jerusalem, à 7 voix, avec b. c.
Laudate pueri, à 8 voix, avec b. c.
Magnificat, à 6 voix, avec b. c.
Magnificat, à 7 voix, avec b. c.

1. Le titre véritable de cette messe est : *Sanctissimæ Virgini Missa senis vocibus ac vesperæ pluribus decantandæ, cum nonnullis sacris concentibus ad Sacella sive Principum cubicula accommodata : opera à Claudio Monteverde nuper effecta, ac Beatiss. Paulo V, Pont. Max. consecrata. — Venetiis, apud Ricciardum Amadinum, MDCX.*

Nigra sum, pour voix solo, avec b. c.
Nisi Dominus, à 10 voix, avec b. c.
Pulchra es, à 2 voix, avec b. c.
Sancta Maria, ora pro nobis (Sonata) pour voix seule avec 8 instruments (2 cornets, 2 violons, 2 trombones, dont l'un peut être remplacé par une viola di brazzo et trombone double [1].)

MADRIGALI A CINQUE VOCI [2]. — LIVRE VI
(1614)

A Dio Florida bella, avec accompagnement de clavicembalo.
Ahi che non pur risponde.
Batto qui pianse Ergasto, avec accompagnement.
Darà la notte, il sol.
Ditelo voi.
Dove è la fede.
Dunque amate.
Incenerite spoglie.
Lasciatemi morire (*Lamento d'Ariane*).
Ma te raccoglie, o Ninfa.
Misero Alceo, avec accompagnement.
O chiome d'or.
Ohime il bel viso.
O Teseo mio (*Lamento d'Ariane*, diminué des vingt mesures du *Lasciatemi morire*).

1. La *Sonata sopra Sancta Maria*, qui figure dans le quatrième volume du recueil l'*Arte musicale* (XIV° *secolo al* XVIII°), publié par Luigi Torchi, édité par G. Ricordi, a été transcrite pour orchestre, orgue et chœurs par M. Molinari, chef artistique de l'Augusteo de Rome et de la Regia Academica de Santa Cecilia. Exécutée à Rome pendant la saison 1916-1917, cette *Sonata* a figuré au programme du deuxième des concerts franco-italiens donné salle Gaveau le 17 juin 1917 et dirigé par M. Molinari. L'orchestre et les chœurs étaient ceux de la Société des concerts du Conservatoire; mademoiselle Nadia Boulanger tenait l'orgue.

2. Le titre véritable de ce sixième livre est : *Il sesto libro de Madrigali a cinque Voci con uno Dialogo a sette, con suo basso continuo per poterli concertare nel clavicembano e altri stromenti*

Presso un fiume, à 7 voix, avec b. c. Dialogue avec accompagnement.
Qui rise Tirsi, orchestré.
Una donna fra l'altre, à 5 voix avec basse continue, avec accompagnement de clavicembalo (*Una es.*)
Zefiro torna el bel tempo.

MADRIGALI. — LIVRE VII

(1619)

Ah che non si conviene, à 2 voix, avec basse continue.
Ahi sciocco mondo, à 2 voix, avec b. c.
Al lume delle stelle, à 4 voix, avec b. c. (avec texte latin : *O Rex supreme*). Recueil Ambrosius Profius à Leipzig (1649).
Amor che deggio far, à 4 voix. Canzonetta avec accompagnement.
A quest' olmo, à 6 voix, orchestré.
Angellin che la voce, à 3 voix, avec b. c.
Balliamo, balliamo, à 5 voix, avec b. c.
Chiome d'oro, bel tesoro, canzonetta à 2 voix, avec accompagnement.
Con che soavità, à une voix et 9 instruments, avec accompagnement.
Dice la mia bellissima, à 2 voix, avec b. c.
Dolcissimo Tirsi, solo, avec b. c.
Dunque ha potuto sol, à 2 voix, avec b. c.
Dunque ha potuto in me, à 2 voix, avec b. c.
Eccomi pronta a i baci, à 3 voix, avec b. c.
Ecco vicine ò bella, à 2 voix, avec b. c.
Gia Clori gentile, à 2 voix, avec b. c.
Interrotte speranze, à 2 voix, avec b. c.
Io son pur vezzosetta, à 2 voix, avec b. c.
Non è di gentil core, à 2 voix, avec b. c.
Non vedrò mai le stelle, à 2 voix, avec b. c.
O come sei gentile, à 2 voix, avec b. c.

Ohime dove, il mio ben, romanesca à 2 voix, avec b. c.
O viva fiamma, à 2 voix, avec b. c.
Parlo misero ò taccio, à 3 voix, avec b. c. (avec texte latin : *Longe me Jesu*, Profius, 1649).
Perche fuggi, à 2 voix, avec b. c.
Per monti e per valli, pour voix solo, avec b. c.
Se i languidi miei sguardi. « Lettera amorosa », pour voix seule, dans le genre représentatif, avec b. c.
Se'l vostro cor, à 3 voix, avec b. c.
Se pur destiña. Partenza amorosa pour voix seule, avec b. c.
Sinfonia.
Si Tirsi mia vita, à voix solo, avec b. c.
Soave libertate, à 2 voix, avec b. c.
Su Clori mio core, pour voix seule, avec b. c.
Tempro la cetra, pour voix seule, avec b. c.
Tirsi e Clori (ballet), avec voix et instruments à 1, 2, 5 voix, avec b. c.
Tornate o cari baci, à 2 voix, avec b. c.
Tu dormi, io piango, à 4 voix, avec b. c. Avec texte allemand : *O Jesú, lindere meinen Schmerzen* (Profius, 1641).
Vaga su spina, à 3 voix, avec b. c. (Avec texte latin : *Ave regina mundi.* Recueil Lappi, Venise, 1623). (Avec autre texte latin : *Jesum viri senesque.* Recueil Profius, 1641).
Vorrei baciarti, à 2 voix, avec b. c.

SCHERZI MUSICALI A 1 E 2 VOCI

(1632)

Amatevi pupille, pour voix solo, avec b. c.
Armato il cor, à 2 voix, avec b. c. (Texte latin : *Heus bone vir.* Recueil Profius, 1642).
Begl' occhi all' armi, all' armi, pour voix solo, avec b. c.
Ecco di dolci raggi, pour voix solo, avec b. c. (Recueil Camarella, 1633).
Eri già tutta mia, pour voix solo, avec b. c.

Et è pur dunque vero, pour voix solo, avec b. c., avec Sinfonia.
Io ch'armato sin' hor, pour voix solo, avec b. c. (Recueil Camarella, 1633, avec texte latin : *Spera in Domino.* — Recueil Profius, 1642.)
Maledetto sia l'aspetto, pour voix solo, avec b. c.
Quel sguardo sdegnosetto, pour voix solo, avec b. c.
Zefiro torna e di soavi accenti, à 2 voix, avec b. c. Chacone[1].

MADRIGALI GUERRIERI E AMOROSI — LIVRE VIII

(1638)

Ahi troppo è duro, pour voix solo, avec basse continue (*Ballo dell' Ingrate.*)
Ahi vista troppo oscura, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Altri canti d'amor, à 6 voix, avec une viole et 2 violons.
Altri canti di Marte, à 6 voix, avec 2 violons (avec texte latin : *Pascha concelebranda*. Recueil Profius, 1641).
Amico hai vinto, dans le genre représentatif, avec 4 violes (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*).
Amor dove è la fè, à 4 voix, avec b. c., dans le genre représentatif.
Apprendete pietà, à 4 voix, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Aprite le tenebrose porte, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Ardo avvampo, à 8 voix, avec 2 violons et b. c. (avec deux textes allemands : *Alleluia*, *kommet*, *jauchzet* et *Freude*, *kommet*, *lasset uns gehen*. Recueil Profius, 1649).
Armato il cor[2], à 2 voix, avec b. c. (avec texte latin : *Heus bone vir*. Recueil Profius, 1642).
Armi false, à 3 voix, avec b. c.

1. Se trouve aussi dans le livre IX des Madrigaux.
2. Ce madrigal avait déjà paru en 1632 dans les *Scherzi musicali* (voir p. 324 précédente). Il fut aussi inséré dans le livre IX des Madrigaux qui fut publié en 1651 après la mort de Monteverdi.

Ballo dell' Ingrate, dans le genre représentatif.

Bella madre d'amor, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).

Che vuoi ch'imperi, à 4 voix, avec b. c. (*Ballo del Ingrate*).

Chi vol haver felice, à la française, à 5 voix, avec b. c.

Combattimento di Tancredi e Clorinda, dans le genre représentatif, avec 4 violes.

Cosi suol, à 6 voix, avec 2 violons (avec texte allemand : *Dein allein ist ja*. Recueil Profius, 1649.)

Dal tenebroso onor, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).

Dell' implacabil' Dio, à 5 voix, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).

Dell' usate mie corde, à 5 voix, avec b. c.

Dolcissimo uscignolo, à 5 voix, avec b. c., à la française.

Due bell' occhi, à 6 voix, avec 2 violons et b. c. (avec texte latin : *Ergo gaude lætare*. Recueil Profius, 1641).

Ecco ver noi l'adolorate squadre, à 2 voix, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).

Eì l'armi cinse, à 5 voix, avec b. c. et 2 violons.

E quando pur da vostri rai, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).

Gira il nemico, à 3 voix, avec b. c.

Hor ch' el ciel, à 6 voix, avec b. c. et 2 violons (avec texte allemand : *O Du mæchtiger Herr*. Recueil Profius, 1649).

Introdutione al *Ballo dell' Ingrate*, entrée avec 2 violons.

Io che nell' otio, pour voix solo, avec b. c.

Ma per qual ampio, pour voix solo, avec b. c.

Ma qui star più non, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).

Mentre vaga angioletta, 2 voix, avec b. c.

Movete al mio bel suon (Ballo), à 5 voix, 2 violons, avec b. c.

Ninfa che scalza il piede, pour voix solo, avec b. c.

Nol lasciamo accostar, à 3 voix, avec b. c.

Non acerà mia voce, pour voix solo, avec b. c.

Non è più tempo, à 3 voix, avec b. c.

Non havea Febo ancora, à 3 voix, avec b. c.

Non partir ritrosetta, à 3 voix, avec b. c.

Non schivar, non parar (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*).

Non senz' alto diletto, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Notte che nel profondo oscuro seno (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*).
Ogni amante e guerrier, à 2 voix, avec b. c.
O della morte, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
O sia tranquill' il mare, à 2 voix, avec b. c.[1]
Perche t'en fuggi, ò Fillide, à 3 voix, avec b. c.
Qui deh meco, à 2 voix, avec b. c.
Riedi ch'al nostro ardir, à 3 voix, avec b. c.
Sinfonia pour 3 instruments (2 violons et une viole da brazzo).
Si tra sdegnosi, à 3 voix, avec b. c.
Sù, sù, sù, pastorelli, à 3 voix, avec b. c[2].
Tancredi che Clorinda un homo stima (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*).
Tornate al bel seren, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Tornate al negro chiostro, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Udite donne, pour voix solo, avec b. c. (*Ballo dell' Ingrate*).
Vago angeletto, à 6 et 7 voix, avec 2 violons, une viole et b. c. (*Resurrexit de sepulcro* ou *Veni soror mea*, Profius, 1649).
Vol degl' occhi, à 3 voix, avec b. c.
Volgendo il ciel, pour voix solo, avec b. c.

SELVA MORALE E SPIRITUALE

(1640)

Ab æterno ordinata sum, pour voix solo, avec b. c.
Ahi quel sole, pour basse solo, avec b. c. canzonnetta morale.
Beatus vir, à 5 voix, avec b. c.

1. Le même a été publié dans le livre IX des Madrigaux.
2. Id., ibid.

Beatus vir, à 6 voix, orchestré avec 2 violons, et 3 vîoles da brazzo ou 3 trombones, avec b. c.

Chi vol che m'innamori. Canzonetta morale à 3 voix et 2 violons, avec b. c.

Confitebor tibi Domine, à 3 voix, et 5 autres voix pour renforcer, avec b. c.

Confitebor tibi Domine, à 3 voix, accompagné par 2 violons, avec b. c.

Confitebor tibi Domine, à 5 voix alla francese ; on peut aussi l'accompagner avec 4 violes da brazzo en laissant la partie de soprano à la voix solo, avec b. c.

Credidi propter quod locutus sum, à 8 voix, avec b. c. A capella.

Crucifixus, à 4 voix, avec b. c.

Deus tuorum militum, hymne à 3 voix, avec 2 violons et b. c.

Dixit Dominus Domino meo, à 8 voix, accompagné par 2 violons et 4 violes ou trombones, avec b. c.

Dixit dominus, à 8 voix, accompagné par 2 violons et 4 violes ou trombones, avec b. c.

E questa vita un lampo, à 5 voix, avec b. c.

Et iterum venturus est, à 3 voix, accompagné par 4 trombones ou violes da brazzo, avec b. c.

Et resurrexit, à 2 voix et 2 violons, avec b. c.

Gloria in excelsis Deo, à 7 voix, avec b. c., accompagné par 2 violons et 4 violes da brazzo ou 4 trombones.

Iste confessor, pour voix solo et 2 violons, avec b. c. Sur le même air on peut chanter *Ut queant laxis* de saint Jean-Baptiste.

Jubilet tota civitas, pour voix solo, avec b. c. En dialogue.

Laudate Dominum in sanctis ejus, pour voix solo (soprano ou ténor) avec b. c. [1]

Laudate Dominum omnes gentes, à 5 voix, accompagné par 2 violons et un chœur à 4 voix que l'on peut chanter ou bien jouer avec 4 violes ou trombones, avec b. c.

Laudate Dominum, à 8 voix et 2 violons, avec b. c.

Laudate Dominum, à 8 voix, avec b. c.

Laudate pueri, à 5 voix, accompagné par deux violons, avec b. c.

1. Ce madrigal a paru aussi dans le recueil de Profius, 1642.

Laudate pueri, à 5 voix, avec b. c.
La vagheggiano gl' alberi, à 3 voix, avec b. c. Canzonetta morale.
Magnificat, à 4 voix, avec b. c. Dans le genre a capella.
Magnificat, à 8 voix, 2 violons, 4 violes ou 4 trombones, avec b. c.
Ma piu dolce ruggiada, canzonetta morale à 3 voix, avec b. c.
Memento, à 8 voix, à capella, avec b. c.
Missa, à 4 voix, avec b. c., à capella.
O ciechi il tanto affaticar, à 5 voix, avec 2 violons et b. c.
Per valletta ò per campagna. Canzonetta morale à 3 voix, avec b. c.
Pianto della Madona sur le *Lamento d'Ariana : Jam moriar fili mi* (Lasciatemi morire), pour voix solo, avec b. c[1].
Salve regina (*Audi cœlum verba mea*), avec échos et répliques d'échos, pour voix solo et 2 violons, avec b. c.
Salve regina, à 2 voix, avec b. c.
Salve regina, à 3 voix, avec b. c.
Sanctorum meritis, pour voix solo, 2 violons, avec b. c.
Sanctorum meritis, pour voix solo, avec accompagnement de 2 violons et b. c.
Spuntuva il di. Canzonetta morale à 3 voix, avec b. c.
Voi ch' ascoltate. Madrigale morale, à 5 voix et 6 violons, avec b. c. (Avec texte latin : *Hæc dicit Deus*. Recueil Profius, 1642).

MESSA A QUATRO VOCI E SALMI[2]

(1650)

Beatus vir, à 7 voix, avec 2 violons et b. c.
Confitebor tibi Domine, pour voix solo, avec 2 violons et b. c.

1. Paru aussi dans le recueil de Profius, 1642.
2. Le titre est : *Messa a quatro voci e Salmi a una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette e otto voci, concertati, e parte da capella e con le Letanie della B. V...*

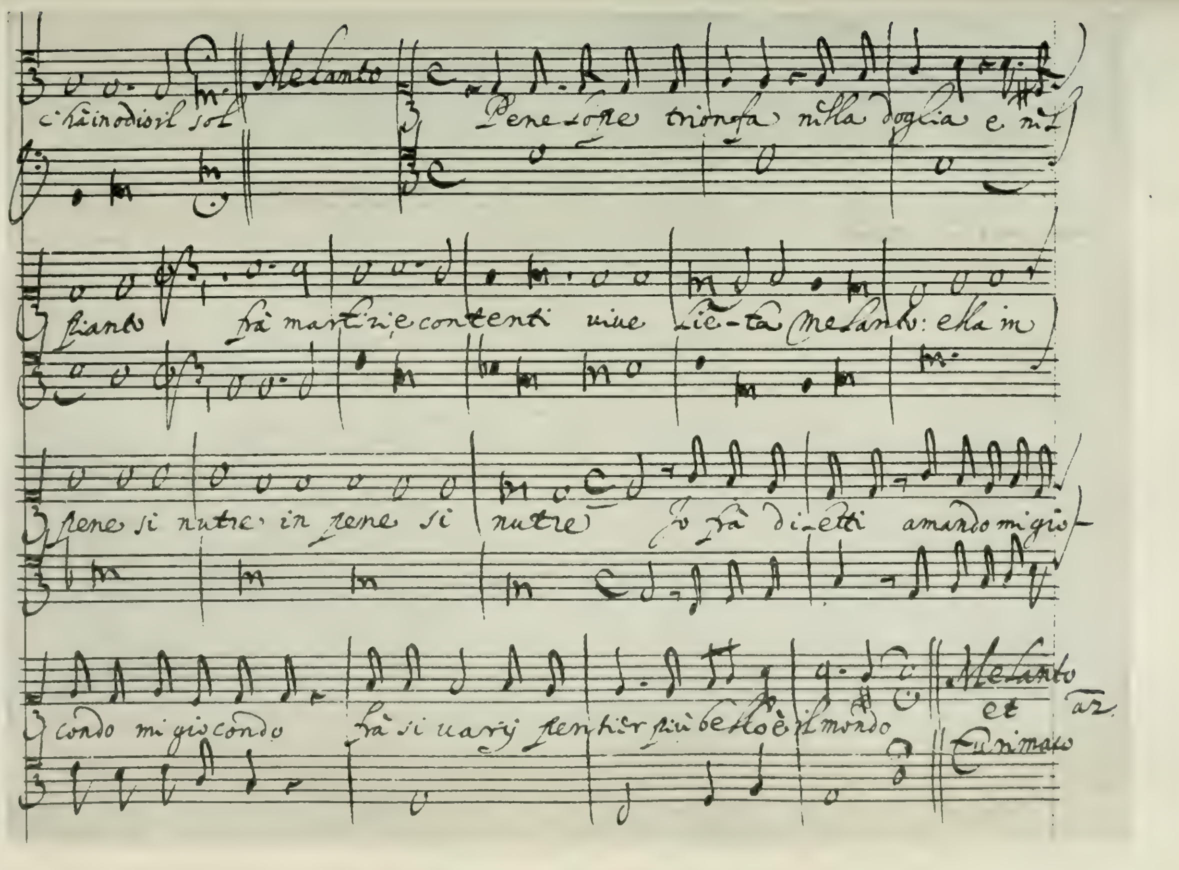
Confitebor tibi Domine, à 2 voix, 2 violons et b. c.
Dixit Dominus Domino meo, à 8 voix, avec b. c., à capella.
Dixit Dominus Domino meo, à 8 voix, alla breve, avec b. c.
Lætatus sum, à 6 voix, 5 instruments (2 trombones, 1 hautbois, 2 violons) et avec b. c.
Lœtatus sum, à 5 voix, avec b. c.
Lauda Jerusalem, à 5 voix, avec b. c.
Lauda Jerusalem, à 3 voix, avec b. c.
Laudate Dominum, pour voix solo (voix de basse), avec b. c.
Laudate pueri, à 6 voix, à capella, avec b. c.
Letanie della Beatissima Virgo, à 6 voix. avec b. c[1].
Missa, à 4 voix, avec b. c.
Nisi Dominus, à 6 voix, avec b. c.
Nisi Dominus, à 3 voix, 2 violons, avec b. c.

MADRIGALI E CANZONETTE A DUE[2] E TRE VOCI. LIVRE IX

(1651)

Alcun non mi consigli.
Alle danze, alle danze.
Alle gemme, alle gemme.
Alle tazze, alle tazze,
Ardo, ardo e scoprir ahi, à 2 voix, avec b. c.
A voi disciolti cori.
Bel pastor, à 2 voix, avec b. c.
Chi sà ch'una volta.
Chi vive amando.
Come dolce hoggi.
Di far sempre gioire.
Entri pur nel nostro petto.

1. Ces litanies avaient paru en 1620 (Recueil de Bianchi) et en 1626 (Recueil de Calvi).
2. Seules sont indiquées ici les œuvres à deux voix; toutes celles qui ne portent pas d'indication sont à trois voix avec basse continue.



UNE PAGE DU MANUSCRIT DU RITORNO D'ULISSE

(Bibliothèque ex-impériale de Vienne)

Fuggir voglio.
Gl' amoretti.
Nò, nò che no voglio.
Non voglio amare.
O belli occhi.
O mio bene.
O mio core.
Perche lo stral di morte.
Perche se m'odiavi.
Quando dentro al tuo seno.
Quando dona onorata.
Quando del vago viso.
Ride il bosco.
Se vittorie si belle [1], à 2 voix, avec b. c.
Si si ch'ardete.
Si si ch'io spero.
Si si ch'io v'amo.
Sù, sù, sù, angeletti canori.
Sù, sù, sù, fonticelli.
Sù, sù, sù, pastorelli [2].
Zefiro torna e di soavi accenti, à 2 voix, avec b. c. Chacone [3].

MADRIGAUX PARUS UNIQUEMENT DANS DES RECUEILS

Adoramus te, Christe, à 6 voix, avec b. c. (Bianchi, 1620).
Cantate Domino, à 2 voix, avec b. c. (Bonometti, 1615).
Cantate Domino, à 6 voix, avec b. c. (Bianchi, 1620).
Christe adoramus te, à 5 voix, avec b. c. (Bianchi, 1620).
Currite, currite, populi, pour voix solo, avec b. c. (Simonetti, 1625 à 1636).
Domine ne in furore, à 6 voix, avec b. c. (Bianchi, 1620).

1. Ce madrigal a paru d'abord dans le livre VIII des Madrigaux.
2. Id. ibid.
3. Ce madrigal a paru d'abord dans les *Scherzi musicali* (1632).

Ecce sacrum paratum, pour voix solo, avec b. c. (Simonetti, 1625 à 1636); Boddecker, 1651).
Ego flos campi, pour voix solo, avec b. c. (Calvi, 1624).
Ego dormio, à 2 voix, avec b. c. (Sammaruco, 1625).
En gratulemur hodie, pour voix solo, avec 2 violons (Casati, 1651).
Fuge, fuge mundum, à 2 voix, avec b. c. (D. Laur Calvo, 1620).
La mia Turca, pour voix solo, avec b. c. (Milanuzzi, 1624).
O beatæ viæ, o felices gressus, à 2 voix, avec b. c. (D. Laur. Calvo, 1620).
O bone Jesu, à 2 voix, avec b. c. (Donfrid, 1622; et Dunckern, 1637).
O come vaghi, à 2 voix, avec b. c. (Anselmi, 1624).
Ohime ch'io cado, pour voix solo, avec b. c. (Milanuzzi, (1624).
O quam pulchra es, pour voix solo, avec b. c. (Simonetti, 1625 et 1636).
Prendi l'arco invitto, pour voix solo, avec b. c. (Milanuzzi, 1624).
Salve regina, pour voix solo, avec b. c. (Calvi, 1624).
Salve regina, pour voix solo, avec b. c. (Simonetti, 1625 et 1636).
Sancta Maria, succurre miseris, à 2 voix, avec b. c. (Donfrid, 1627).
Si dolce è'l tormento, pour voix solo, avec b. c. (Milanuzzi, 1624).
Stracciami pur il core[1], à 5 voix (Recueil Fiori del Giardino di div. excellentissimi autori, Nurimbergo, 1597).
Su le penne de' venti, pour voix solo, avec b. c. (Andreini, 1617).
Taci Armelin, à 3 voix, avec b. c. (Anselmi, 1624).
Venite, venite, pour voix solo, avec b. c. (Recueil de motets, imprimés par Gardano, Venise, 1645).
Venite, venite, à 2 voix, avec b. c. (Calvi, 1624).

1. Ce madrigal est inséré dans le troisième livre des Madrigaux.

ŒUVRES THÉATRALES[1]

(Drames lyriques et ballets.)

Orfeo, 5 actes, livret d'Alessandro Striggio (1607).
Ariana, livret d'Ottavio Rinuccini (1608).
Ballo delle Ingrate, livret de Rinuccini (1608).
Tirsi e Clori, ballet (1615).
Il Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624).
Il Ritorno d'Ulisse in patria, 3 actes, livret de Badoaro (1641).
L'Incoronazione di Poppea, 3 actes, livret de Busenello (1642).

LISTE DES ŒUVRES DE MONTEVERDI QUI ONT PARU SOUS DEUX FORMES DIFFÉRENTES

MADRIGAUX AVEC TEXTE LATIN

Ahi come a un vago sol (voir *Vives in corde*).
Al lume delle stelle (voir *O rex supreme*).
Altri canti di Marte (voir *Pascha concelebranaa*).
Amor se giusto sei (voir *Amemus te*).
Anima del cor mio (voir *Anima quam dilexi*).
Anima dolorosa (voir *Anima miseranda*).
Anima mia perdona (voir *Dominus Deus*).
Armato il cor (voir *Heus bone vir*).
A un giro sol (voir *Cantemus*).
Che dar più vi pass' io (voir *Qui regnas*).
Che se tu, se il cor mio (voir *O gloriose martyr*).

1. Il ne s'agit ici, bien entendu, que des œuvres dont la musique a été conservée.

Ch'io t'ami e t'ami più (voir *Te sequar*).
Cor mio mentre vi miro (voir *Jesu dum te*).
Cor mio non mai (voir *Jesu tu obis*).
Deh bella e cara (voir *Sancta Maria*).
Dorinda, Dorinda (voir *Maria quid ploras*).
Duo bell' occhi (voir *Ergo gaude lætare* ou *Eja ergo lætare*).
Ecco piangando (voir *Qui pependit*).
Ecco Silvio (voir *Te Jesu Christe*).
Era l'anima mia (voir *Stabat Virgo*).
Ferir quel petto (voir *Pulchræ sunt*).
Io ch'armato sin' hor (voir *Spera in Domino*).
La giovinetta planta (voir *Florea serta*).
La piaga c'ho nel core (voir *Plagas tuas*).
Lasciatemi morire (voir *Jam moriar mi fili*).
Longè da te, cor mio (voir *Longe a te*).
Luci seren'e chiare (voir *Luce serena*).
Ma se con la pieta (voir *Qui pietate*).
M'è piu dolce il penar (voir *Animas eruit*).
O come è gran martire (voir *O die infelices*).
O Mirtillo (voir *O mi fili*).
O primavera (voir *Præcipitantur Jesu Christe lux mea*).
Parlo misero ò taccio (voir *Longe mi Jesu*).
Piagn'e sospira (voir *Plorat amare*).
Sfogava con le stelle (voir *O Stellæ*).
Si ch'io vorrei morire (voir *O Jesu mea vita*).
T'amo mia vita (voir *Gloria tua*).
Troppo ben può (voir *Ure me*).
Vaga su spina (voir *Ave regina mundi*).
Vago angeletto (voir *Resurrexit de sepulcro* ou *Veni soror mea*).
Voi ch'ascoltate (voir *Hæc dicit Deus*).
Voi pur da me (voir *Tu vis a me*).
Volgea l'anima mia (voir *Ardebat igne*).

MADRIGAUX AVEC TEXTE ALLEMAND

Ardo avvampo (voir *Alleluia, kommet, jauchzet* ou *Freude, kommet, lasset uns gehen*).

Cosi suol (voir *Dein allein ist ja*).
Hor ch' el ciel (voir *O du mæchtiger Herr*).
Tu dormi, io piango (voir *O Jesu, lindere meinen Schmerzen*).

ŒUVRES PUBLIÉES SOUS DEUX DÉNOMINATIONS

Ahi troppo e duro (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Ahi vista troppo oscura (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Amemus te (voir *Amor se giusto sei*).
Amico hai vinto (voir *Combattimento di Tancredi e Clorinda*).
Amor dove e la fe (voir *Combattimento*).
Anima miseranda (voir *Anima dolorosa*).
Anima quam dilexi (voir *Anima del cor mio*).
Animas eruit (voir *M'è più dolce*).
Apprendete pieta (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Aprite le tenebrose porte (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Ardebat igne (voir *Volgea l'anima mia*).
Audi cœlum verba mea (voir *Salve regina*).
Ave regina mundi (voir *Vaga su spina*).
Bella madre d'amor (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Ciacona (voir *Zefiro torna e di soavi che vuoi ch' imperi*).
Dal tenebroso orror (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Dell' implacabil Dio (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Dominus Deus (voir *Anima mia*).
Ecco ver noi l'adolorate squadre (voir *Ballo dell' Ingrate*).
Eja ergo lætare (voir *Duo bell' occhi*).
Ergo gaude lætare (voir *Due bell' occhi*).
Favor divino (voir *Su le penne*).
Felle amaro (voir *Cruda Amarilli*).
Florea serta (voir *La giovinetta pianta*).
Freude, kommet, lasset uns gehen (voir *Ardo avvampo*).
Gloria tua (voir *T' amo mia vita*).
Hæc dicit Deus (voir *Voi ch' ascoltate*).
Heus bone vir (voir *Armato il cor*).

BIBLIOGRAPHIE

Gio Maria Artusi. — *L'Artusi overa delle Imperfettioni della moderna musica*. Ragionamenti due. Ne quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni compositori. — Venise, (1600). 7 feuillets et 72 pages in-f° (Bibliothèque du Conservatoire, à Paris).

Baschet. — Article sur *P. P. Rubens à la cour de Vincent Ier* (*Gazette des Beaux-Arts*, mai 1866).

Rocco Benedetti. — *Feste e Trionfi della Signoria di Venezia nella venuta di Enrico III*. — Rome, 1574.

Michel Brenet. — *Musiciens de la vieille France*. — Paris, Félix Alcan, 1911.

Michel Brenet. — *Palestrina* (Collection des Maîtres de la musique). — Paris, Félix Alcan, 1906.

Caffi. — *Storia della Musica sacra nella gia Capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. — Venise, 1858.

Pietro Canal. — *Della Musica in Mantova* (Memorie del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti). — Venise, 1882.

Julia Cartwright (Mrs Ady). — *Isabelle d'Este*, marquise de Mantoue (1474-1539), traduction et adaptation de l'anglais par madame Emmanuel Schlumberger. — Paris, Hachette, 1912.

Gaetano Cesari. — *Die Entstehung des Madrigals in 16. Jahrhundert*. — Crémone, 1908.

Arthur Coquard. — *De la Musique en France depuis Rameau*. — Paris, Calmann-Lévy, 1891.

Jules Combarieu. — *Histoire de la Musique.* — Paris, Armand Colin, 1 vol. 1913-1919.

H. de Curzon. — *La Musique* (textes choisis et commentés). — Paris, Plon, 1914.

Stefano Davari. — *Notizie biografiche del distinto maestro di musica Claudio Monteverdi.* — Mantoue, 1885.

Stefano Davari. — *La Musica a Mantova.* Notize biografiche di Maestri di Musica, Cantori e Suonatori presso la Corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII, tratte dai documenti dell' Archivio storico Gonzaga. Estratto dalla *Rivista Storica Mantovana*, vol. I, fasc. 1-2. — Mantova, 1884.

Maurice Emmanuel. — *Histoire de la langue musicale.* — Paris, Laurens. 1911.

Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. — Article de M. Romain Rolland sur l'Opéra en Italie au xvii[e] siècle. — Paris, Delagrave, 1914.

Livio-Niso Galvani. — *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII* (1637-1700). — Milan, Ricordi, 1878.

Hugo Goldschmidt. — *Studien zur Geschichte des Italienischen Oper in 17. Jahrh.* — Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 2 vol., 1901-1904.

Hugo Goldschmidt. — Article sur *Il Ritorno d'Ulisse* (*Sammelbænde der Internationalen Musik-Gesellschaft*). — Leipzig, 1908.

Grove. — *Dictionary of Music and Musicians.*

Vincent d'Indy (en collaboration avec Sérieyx). — *Cours de composition musicale.* — Paris, Durand, 1902.

Cardinal G. B. Katschthaler. — *Storia della Musica sacra.* — Turin, 1910.

Th. Kroyer. — *Die Anfænge der Chromatik im Italienischen Madrigat des XVI Jahrhunderts.* — Leipzig, 1901.

La Mara. — *Musikerbriefe.* — Leipzig, Breitkopf et Hærtel, t. I, 1886.

Paul Landormy. — *Histoire de la Musique.* — Paris, Delaplane, 1911.

H. Leichentritt. — Article sur les *Madrigaux* de Monteverdi, (*Sammelbænde der Internationalen Musikgesellschaft.* 1910, p. 255.)

H. Leichentritt. — *Geschichte der Motette*, 1908.

F. de MÉNIL. — *L'Ecole Contrapuntique Flamande aux* XVe *et* XVIe *siècles.* — Paris, Demets, 1905.

M.-L. PEREYRA. — *Explication de la lettre qui est imprimée dans le cinquième livre de Madrigaux de Claudio Monteverdi.* — Paris, Bureau d'édition de la Schola, 1911.

Dr. Giorgio Sommi PICENARDI. — *Claudio Monteverdi a Cremona.* — Milan, Ricordi, 1895.

André PIRRO. — *Schütz* (Collection des Maîtres de la Musique). — Paris, Félix Alcan, 1913.

J.-G. PRODHOMME. — *Ecrits de musiciens* (XV-XVIIIe siècles). — Paris, Mercure de France, 1912.

Henry PRUNIÈRES. — *Le Ballet de Cour en France avant Benserade et Lully.* — Paris, Laurens, 1914.

Henry PRUNIÈRES. — *L'Opéra italien en France avant Lully.* — Paris, Champion, 1913.

Hugo RIEMANN. — *Dictionnaire de Musique.* — Paris, Perrin et Cie, 1913.

Hugo RIEMANN. — *Handbuch der Musikgeschichte.* — Leipzig, Breitkopf et Hærtel, 4 vol. 1905-1912.

Romain ROLLAND. — *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti.* — Paris, Ernest Thorin, 1895.

Romain ROLLAND. — *Musiciens d'autrefois.* — Paris, Hachette, 1912.

De SAINT-DIDIER. — *La Ville et la République de Venise.* — Paris, Guillaume de Luynes, 1680.

Angelo SOLERTI. — Article paru dans la *Rivista Musicale italiana*, vol. XI, fasc. 1er, 1904, sur la *Vittoria d'Amore*, de Monteverdi.

Louis VAUZANGES. — *L'Ecriture des Musiciens.* — Paris, Félix Alcan, 1914.

Cesare VECCELLIO. — *Gli habiti antichi et moderni.* — Venise, 1590.

Orazio VECCHI. — *Selve di varia ricreazione* (Bibliothèque du Conservatoire de Paris), 1595.

Emile VOGEL. — Claudio Monteverdi (*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft. III Jahrang*). — Leipzig, 1887.

Taddeo WIEL. — *I teatri musicali Veneziani del settecento* (Introduction). — Venise, 1897.

INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS CITÉS DANS CE VOLUME

Les titres d'ouvrages, ainsi que les œuvres musicales ou dramatiques, sont en italiques.

Les indications des volumes consultés sont, afin d'éviter d'allonger inutilement cet Index alphabétique, groupées dans la table bibliographique.

Les chiffres de références s'appliquent aussi bien aux notes du bas des pages qu'au texte du volume.

B

C

I

J

K

L

M

N

O

P

V

W

Z

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III

LES PREMIÈRES ANNÉES DE LUTTE A MANTOUE
(1592-1607)

CHAPITRE IV

L'AURORE DU GÉNIE

CHAPITRE V

LA FIN DU SÉJOUR A MANTOUE
(1609-1612)

CHAPITRE VI

L'ARRIVÉE DE MONTEVERDI A VENISE
(1613)

CHAPITRE VII

LA MUSIQUE A VENISE AU TEMPS DE MONTEVERDI

CHAPITRE VIII

LA RÉPUTATION DE MONTEVERDI GRANDIT

(1614-1619)

CHAPITRE IX

L'ART NOUVEAU DE LA MUSIQUE

CHAPITRE X

COMMENT LE MUSICIEN TRAVAILLAIT

CHAPITRE XI

MONTEVERDI ET LE THÉÂTRE. — LA MORT

(1643)

CHAPITRE XII

LES MADRIGAUX

CHAPITRE XIII

L'ORFEO

CHAPITRE XIV

L'INCORONAZIONE DI POPPEA

CHAPITRE XV

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

CHAPITRE XVI

MONTEVERDI D'APRÈS SA CORRESPONDANCE

